WEIBLICHE SCHÖNHEIT

·von Bruno Meyer und
Hermann Ludwig von Jan·

·STUTTGART·VERLAG von KLEMM und BECKMANN·

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/weiblicheschonhe00meye

Weibliche Schönheit

Fächer-Studie:
Diana.

Weibliche Schönheit

Kritische Betrachtungen über die Darstellung des Nackten in Malerei und Photographie

von

Dr. Bruno Meyer
Professor der Kunstgeschichte

mit

Malerischen Aktstudien

von

Professor Hermann Ludwig von Jan

und

einer Einleitung von Regierungs-Rat Ludwig Schrank

STUTTGART
Kunstverlag von Klemm & Beckmann
1904

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1903 by Klemm & Beckmann, Stuttgart.

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.
Gedruckt mit Dethleffs' mechanischer Kraftzurichtung D. R. P.

Inhalt.

		Seite
Vorwort		IX
Einleitung. Von Ludwig Schrank		1
I.	Das Weib in der Kunst — wie in der Kultur	5
II.	Das Weib in der griechischen Kunst. — Venus von Milo. — Praxiteles	13
III.	Die mittelalterliche Feindseligkeit gegen die Natur	23
IV.	Der Vorgang der Idealisierung	27
V.	Bedenken gegen das Nackte. — Aesthetik und Ethik im Gegensatz und in der Versöhnung. — Das wirklich Unsittliche kein brauchbarer Stoff für die Kunst	33
VI.	Das Nackte für die Kunst unentbehrlich — als gegenständlich Gegebenes — als sinnlich Reizvolles. — Die idealen Gefühle	46
VII.	Die künstlerische Anschauung und ihre sittlich erzieherische Bedeutung	57
VIII.	Kulturmission des Nackten in der Reform der weiblichen Kleidung	63
IX.	Abweichende Stellung der Photographie zu der Frage des Nackten	67
X.	Stoffliche, technische und ästhetische Schwierigkeiten bei der Photographie des Nackten	79
XI.	Die Perspektive in der „künstlerischen“ Photographie	86
XII.	Nackte Aufnahmen in wissenschaftlichem Interesse	102
XIII.	Norm und Schönheit. — Der Kanon von Fritsch	106
XIV.	Schönheitsnormen. — Kritik des „Goldenen Schnittes“ als eines „Morphologischen Grundgesetzes“. — Die Einfachheit der Größenbeziehungen	114
XV.	Der Reiz als unmeßbares Schönheitselement	130
XVI.	Photographie und Kunst. — Folgerungen für das Gebiet des Nackten	137
XVII.	Einfache Naturstudien des Nackten. — Eigentliche „Studien“ photographisch unmöglich. — Daher bildmäßige Vollendung anzustreben	156
XVIII.	Bildnisartige Nacktheiten. — Bedeutsame Darstellungen. — Retouche	165

Seite

XIX. Nebendinge. — Aufnahmen in freier Natur. — Beleuchtung . . . 174

XX. Künstlerische Photographie und Augenblicksaufnahmen. — Charakter und Ausdruck 180

XXI. Unbekleidet und ausgezogen. — Wert künstlerisch und technisch auf der Höhe stehender photographischer Aktbilder 194

XXII. Unsere Bilder 201

Vorwort.

Die Urheber des vorliegenden Buches sind im Zweifel gewesen, ob sie ihm ein Vorwort mitgeben sollten, in dem sie als Personen ihrem Leserkreise gegenübertreten, oder ob es nicht ratsamer wäre, das Werk ausschließlich für sich selbst sprechen zu lassen. Vorreden haben immer etwas von Entschuldigungen, und diesen Anschein könnte leicht eine Bevorwortung gerade dieses Buches erregen, da seine Väter überzeugt davon sind, daß ihre Arbeit sicher im ganzen und wahrscheinlich in vielen Einzelheiten Widerspruch erfahren wird. Da halten sie es denn für ihre Pflicht, wenigstens das eine laut und deutlich auszusprechen, daß ihnen nichts ferner liegt, als eine Entschuldigung für nötig zu halten. Wer für den Ernst ihrer Arbeit kein Verständnis hat, der — mag einstweilen noch an sich selber schaffen und sich um sie nicht kümmern. Aergern wollen sie keinen auch von „diesen Geringsten“; aber sie verlangen für sich ein ungestörtes Plätzchen an der Sonne, und sie zweifeln nicht, daß es in gebildeten Kreisen reife Geister genug geben wird, denen sie Erwünschtes bringen. Denn wo Vorurteile zu zerstreuen, Verkehrtheiten zu beseitigen und neue Ausblicke und Wege zu eröffnen sind, da kann kein Beitrag zur Klärung und Förderung gering geachtet werden.

In diesem Sinne ist insbesondere der Text aufzufassen. Er ist zu den fertigen und zur Veröffentlichung bestimmten Bildern hinzugetreten, um einigen Gedanken klärenden Ausdruck zu geben, zu denen ernstes Betrachten der Bilder Anregung geben möchte. Er ergeht sich daher in völliger Ungebundenheit in weitem Umkreise um den Kernpunkt

des Ganzen her und vermeidet geflissentlich jede systematische Anordnung und Vollständigkeit. Wahrscheinlich hätte die Aufgabe auch anders und tiefer gefaßt werden können. Jedenfalls aber scheint der Wunsch berechtigt, daß die Arbeit mit keinem ihr fremden Maßstabe gemessen werde.

Dem feinsinnigen Herausgeber der „Photographischen Correspondenz“, Herrn Regierungsrat L. Schrank in Wien, der ihrem Werke eine liebenswürdige und ermunternde Teilnahme zugewendet hat, sind die Verfasser herzlich dankbar für die gedankenvolle und geistsprühende Einleitung, die er dem gemeinsamen Werke gewidmet hat.

Straßburg i. E. und Berlin, im November 1903.

Hermann Ludwig von Jan. Bruno Meyer.

Einleitung.

„Das Schöne muß befördert werden, denn wenige ſtellen es dar, und viele bedürfen es.“ So ſagt wenigſtens Goethe. Zu ſeinen Zeiten war alle Welt einig, daß jene Kunſtſchöpfungen, welche unſer ganzes Empfinden freudig erheben, oder in unſrer Seele das Gefühl des Beglückenden, Erhabenen, Gewaltigen, letzteres mit einem ethiſchen Abſchluß, hervorrufen, als ſchön bezeichnet werden müſſen. In unſern Tagen haftet an dem Begriffe Schön eine gewiſſe Unſicherheit, und man erhebt dieſe Forderung zum Teile nicht einmal mehr in den zeichnenden Künſten.

Und doch iſt dem Menſchen das Verlangen nach Schönheit ebenſo angeboren wie die Sehnſucht nach dem Glücke.

Wenn man an einem hellen Frühlingstage in die Natur hinaustritt, die wie ein kunſtvoll angelegter Garten nicht nur durch das Erwachen und Entfalten der Pflanzenwelt anſpricht, ſondern durch abwechſlungsreiche Perſpektiven und maleriſche Gruppierung feſſelt, — da ſenkt ſich ein unendliches Wohlbehagen auf unſre Seele nieder.

Einer der älteſten äſthetiſchen Begriffe, das Paradies, tritt in unſere Vorſtellung ein, nämlich jener Zuſtand der Natur, welcher dem Gedeihen und der Erhaltung des menſchlichen Geſchlechtes überaus freundlich war, — wo es noch keinen Kampf mit den finſteren Mächten der Elemente gab.

Dieſe primitive Vorſtellung von Verhältniſſen, welche ein Gedeihen unſeres Geſchlechtes zum Ziele haben, wird als Wohlgefühl empfunden und erſcheint uns als lieblich, ſobald dieſe Tendenz ſichtlich zum Ausdruck kommt.

1

Doch auch der Aufruhr der Natur mag erhaben erscheinen, solange die menschliche Kraft die Oberhoheit behält oder nicht in den Kampf eintritt.

Die katholische Liturgie, welche zum Fronleichnamsfest die Umzüge geschmückter Kinder in den Pomp ihrer Festveranstaltung aufgenommen hat, entspricht hier raffiniert dem Instinkte nach dem Schönen, — denn gibt es etwas Rührenderes als den Anblick dieser kleinen Heerscharen, welche den Kampf mit der Zukunft aufzunehmen haben?

Gibt es eine beglückendere Erscheinung als jene Steigerung aller Kräfte im Menschen, die mit der bräutlichen Annäherung zweier Menschen verbunden ist, welche sich für das ganze Leben in Liebe vereinigen?

Und hier kommt recht sichtbar zum Ausdruck, daß in jedem Menschen ein Ideal der Schönheit lebt, und daß er sich zur Gefährtin seiner Zukunft jene wählt, welche ihm durch körperliche Schönheit und Vollkommenheit als die Meistumworbene, als die Begehrenswerteste erscheint.

Selbst jene, welche in unsrer dekadenten Zeit das Schöne für ein überflüssiges Phantom erklären, sind auf der Höhe des Brautstandes so inkonsequent, das Schöne leidenschaftlich zu begehren.

„Das Gefühl für das, was häßlich oder schön ist, hat jeder Mensch, mag er noch so einfach sein," sagte Kaiser Wilhelm II. mit einer fast biblischen Würde.

Tatsächlich steckt diese Erkenntnis in dem Instinkte, der von der Natur in die Seele aller Menschen, ja aller Lebewesen gelegt ist, und der nichts Geringeres vermittelt als die Erhaltung und Veredlung des Geschlechtes.

Wenn es anders wäre, wenn plötzlich eine bleichsüchtige Zartheit das Ideal der Männer würde, oder die Mitgift der Braut ihre einzige Anziehungskraft bliebe, müßte bald eine furchtbare Entartung einreißen, denn die Grundbedingung einer harmonischen Entfaltung bleibt ein ausgereifter, der Geschlechtserhaltung fähiger menschlicher Körper.

Nun hat es zu allen Zeiten Verirrungen in den Darstellungen der Künstler gegeben, indem der Hauptwert in einige nebensächliche Momente verlegt wurde. Wir sehen in alten Gemälden jammervolle und krüppelhafte Gestalten, verfehlte Perspektiven, und in modernen nebelhafte Ausgestaltung der Formen, welche den Beschauer bei der schülerhaften Ausdrucksweise festhalten und ihn nicht zur Hingebung an das Thema der Darstellung kommen lassen.

Solche Unvollkommenheit verhindert absolut den Eindruck, wie das schönste Gedicht durch die Rezitation eines der Sprache nicht mächtigen Menschen bis zur Lächerlichkeit entstellt werden kann.

Wenn derlei verfehlte Kunstrichtungen nach vieljähriger Uebung allmählich zum Bewußtsein der Zeitgenossen kommen, dann ertönt stets der Ruf: Rückkehr zur Natur! Man hielt sich nunmehr getreu an das Modell, man suchte ein Spiegelbild herzustellen, und das war sehr heilsam, — aber diente doch nur als Vorstufe. Denn es gibt Landschaften, die öde sind wie das Elend, und es gibt verblödete Menschen, deren Abbild uns keine beglückende Emotion zu bringen vermag.

Es ist also die Mission des Darstellers, seinen Vorwurf so zu gestalten, daß neben der Wahrheit der Form, neben dem Milieu, in dem sich sein Kunstwerk aufbaut, d. i. die Stimmung, auch ein für den Betrachtenden bedeutender Eindruck gewonnen wird, was nur durch die glückliche Wahl und Anordnung der Details und ihre Einfügung in die Konzeption des Ganzen geschehen kann. Die Fähigkeit, im Beschauer die Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen, das ist die Grenze der Technik. Und wenn diese Wirkung erzielt ist, dann tritt erst die Kardinalfrage in Sicht, ob die Individualität, welche diese idealisierenden Veränderungen vornimmt, eine über der Alltäglichkeit so erhabene ist, daß sie uns mit einem intensiven Wohlgefallen durchdringt und wie eine Offenbarung auf unsre Vorstellung und unser gesamtes Empfinden wirkt.

Und dieses letzte Kriterium ist erst die untrügliche Signatur des Künstlers; sie spendet wie eine erfrischende Quelle das, was nur wenige darstellen, und was viele bedürfen.

An der Renaissance, welche zeitweilig auf den Ruf Rückkehr zur Natur auflebte, nahm in letzter Zeit wiederholt die Photographie Anteil.

Zur Befruchtung dekorativer Darstellungen erschien im Jahre 1894 von Martin Gerlach ein Atlas mit Motiven aus der Pflanzenwelt, „Festons und dekorative Gruppen“ betitelt.

Auch Dr. R. Stratz hat ein berühmtes Buch herausgegeben, welches eine Analyse der weiblichen Schönheit mehr vom anthropologischen Gesichtspunkte bezweckt.

In rein künstlerischem Sinne werden nun von Professor von Jan in Straßburg Darstellungen des menschlichen Körpers veröffentlicht, die sich in jedem Betracht hoch über bloß technisch vollendete photographische Aufnahmen erheben.

Es wird in Zukunft noch sträflicher sein, wenn in öffentlichen Ausstellungen berühmte Namen mit Historienbildern erscheinen, die eigentlich nur Zerrbilder der edlen menschlichen Form geben. Die verblüffend richtige Zeichnung, die der Vorzug der Lichtbildkunst ist, und welche die Illusionserregung so spielend leicht macht, gestattet, daß der Darsteller, ohne seine Kraft in der Technik zu zersplittern, sich sofort der künstlerischen Ausgestaltung zuwendet und die edelsten Bewegungen und Formen seines Modells im Bilde festhält. Freilich bleiben bei der seltenen Vollendung des Körpers manche Maskierungen unerläßlich, aber es zeigen doch die Erfolge, daß sich, wenn auch mit Schwierigkeiten, eine vollkommen befriedigende Auswahl treffen läßt. Diese Erfahrung hat schon Dr. R. Stratz in seinem Werk „Die Rassenschönheit des Weibes“ mit den Worten bestätigt: „Man war gewohnt, die klassische griechische Schönheit als eine phantastische Utopie zu betrachten. Daß sie aber stets bestanden hat und auch jetzt noch viel häufiger zu finden ist, als allgemein angenommen wird, davon habe ich das Glück gehabt, mich zu verschiedenen Malen zu überzeugen.“

Wien, im August 1903.

L. Schrank.

I.

Das Intereſſanteſte für den Menſchen iſt immer der Menſch; — und ſo iſt er für die Kunſt wie für die Wiſſenſchaft der vornehmſte Gegenſtand von jeher geweſen. Nichts kann den untergeordneten Standpunkt einer ſogenannten „neuen“ Kunſt mehr charakteriſieren und handgreiflicher belegen, als wenn in ihr nicht die Menſchendarſtellung, ſondern die Natur in der Landſchaft den Hauptgegenſtand bildet. Das beweiſt, daß ihr der Gedankeninhalt und das Verſtändnis für die höchſten Aufgaben abhanden gekommen iſt. Wenn dem aber ſo iſt, dann muß auch das Studium der menſchlichen Erſcheinung in der Kunſt das Wichtigſte und Letzte ſein, wie wir denn bei einer Ueberſicht über die kunſtgeſchichtliche Entwicklung auch wahrnehmen können, daß an der Anſchauung des Menſchen und an der eigentümlichen Auffaſſungsweiſe ſeiner äußeren Erſcheinung ſich die Wandlungen hauptſächlich erkennen laſſen, welche das allgemeine Gefühl, gelegentlich auch Zeitgeiſt genannt, durchgemacht hat. Man könnte eine vollſtändige Geſchichte der Kunſt ſchreiben, indem man ſich darauf beſchränkte, zu charakteriſieren, wie der Menſch in den verſchiedenen Zeitabſchnitten in den Werken der Kunſt erſcheint. Keine größere Abgeſchmacktheit aber kann erſonnen werden, als der von gewiſſer Seite getane und von anderer begeiſtert nachgebetete Ausſpruch: Am Anfange der Kunſt ſteht das Weib. Das

ist eine dilettantische Schöngeisterei allerschlimmster Art; es widerspricht aller geschichtlichen Erfahrung und aller Wahrscheinlichkeit vom psychologischen Standpunkte aus. Diejenigen Kunstarten und Kunstschöpfungen, in welchen das Weib eine bestimmende Rolle spielt, sind weit davon entfernt, den ersten Regungen künstlerischer Gestaltungskraft ihren Ursprung zu verdanken; vielmehr kann man das Hervortreten des weiblichen Elementes in der Kunst in dem hier angedeuteten Sinne geradezu als einen Gradmesser der Kultur und der vorgeschrittenen künstlerischen Entwicklung — bis an und in den Verfall — betrachten. Der Mensch ist für den Menschen — und so auch für die Kunst — im Uranfange lediglich der Mann. Das Weib nimmt eine durchaus untergeordnete, unbeachtete Stellung ein; es steht noch bei Völkern, denen selbst ein beträchtlicher Grad von kultureller Entwicklung nicht abgesprochen werden kann, nur um ganz wenige Grade über dem Haustiere, und es ist selbstverständlich, daß Individuen, welche nach dem allgemeinen Empfinden in solcher Weise bewertet werden, nicht für das höchste menschliche Schaffen den Antrieb und die grundlegende Idee abgeben können. Alle Schöpfungsmythen, die wir kennen, gehen von männlichen Schöpfern aus, und lassen das weibliche Element nur gelegentlich hilfsweise in die Erscheinung treten, so dienend und untergeordnet, daß man es beinahe übersehen könnte. Selbst in der mosaischen Schöpfungsurkunde, welche bereits einem sehr hohen Stande geistiger Entwicklung entspricht, tritt das Weib, wenigstens in der zweiten uns überlieferten Version, erst am letzten Ende der ganzen Schöpfung hervor, woraus allerdings mit einer eleganten Wendung der Gedanke abgeleitet worden ist, daß das Weib als „die Krone der Schöpfung“ zu betrachten sei, gewissermaßen das Meisterstück des Schöpfers, mit welchem er sein ganzes Werk gekrönt hat, um dann von seiner Arbeit auszuruhen und die geschaffene Welt sich selber und seinem doppelgeschlechtigen Ebenbilde zu überlassen. Sieht man aber genauer hin, und faßt man den Mythus in dem Sinne, in dem er aus dem Volksgeiste seiner Zeit hervorgegangen ist, so kann die untergeordnete Auffassung von dem Weibe hier niemandem entgehen, und man braucht ja nur sich zu vergegenwärtigen, welches geringe Maß von Achtung — von Gleichstellung schon gar nicht zu reden — das weibliche Geschlecht bei den Juden noch in der späteren Glanzzeit des Volkes genoß, um schon daraus ableiten zu können, daß nicht eine besondere Hochachtung in jenem Schöpfungsmythus ausgesprochen ist, sondern im Gegenteil so etwas

wie Mißachtung. Schon daß das Weib nur aus einem untergeordneten Teile des Mannes gebildet wird, zeigt, welche Anschauung hier zugrunde gelegen hat.

Auch wenn wir sonst in die kunstgeschichtliche Entwicklung, nicht bloß der Poesie, sondern auch der bildenden Künste, hineinblicken, erkennen wir, daß sehr langsam das Weib zu einer einflußreichen, die Gestaltungen bestimmenden Rolle emporwächst. Nicht als wenn nicht schon in den ältesten Dichtungen das weibliche Geschlecht überhaupt und die Beziehungen zwischen den Geschlechtern geschildert würden. Es ist unmöglich, von demjenigen abzusehen, was als ein wesentliches Element des menschlichen Zusammenlebens zu jeder Zeit empfunden werden mußte, mochte den beteiligten Individuen gegenüber eine Auffassung geltend sein wie auch immer. Aber diejenigen Persönlichkeiten, welche sich die großen Schicksale gruppieren, diejenigen, welche als die Bestimmenden und Leidenden in dem Handeln ganzer Völker hervortreten, diejenigen, an deren Ergehen wir uns beteiligen sollen, mit denen wir Mitleid, für die wir Begeisterung empfinden sollen, das sind nicht die Frauen, sondern das sind die Männer; und wenn, wie beispielsweise in der Ilias, ein großer Familienkonflikt, eine Ehebruchs- und Entführungsgeschichte an der Spitze der ganzen Fabel steht, wenn aus einem derartigen Vorkommnisse für ganze Völker Unheil sich entwickelt, und Fürstengeschlechter darüber zugrunde gehen, so ist nur das Motiv im ganzen hier von der Art, daß es ohne Rücksicht auf die

Auf einsamer Höhe.

Stellung des weiblichen Geschlechtes in dem menschlichen Gemeinschaftsleben nicht gedacht werden kann. Die weiblichen Personen selber aber als solche treten fast bis zur Unmerklichkeit zurück, und was von ihnen in der Dichtung erscheint, das ist weit davon entfernt, den Kern des weiblichen Wesens zu berühren, wie wir seit dem Mittelalter etwa gewohnt sind, dasselbe aufzufassen. Selbst eine Gestalt wie die der Andromache erscheint bei aller Liebenswürdigkeit und aller schlichten Größe, in der sie uns in ihren Eigenschaften als Gattin und Mutter vorgeführt wird, doch weit entfernt von demjenigen eigentümlichen Zauber, den erst die moderne Empfindungsweise mit dem Begriffe und der Vorstellung des Weibes verknüpft hat. Es beweist an sich und ohne jede Berücksichtigung weiterer Gründe die spätere Entstehung der Odyssee und des ihr zu Grunde liegenden spezifischen Sagenkreises, daß in dieser Dichtung bereits zwei weibliche Personen in den Vordergrund der Ereignisse treten, die nicht bloß das einfache natürliche Gegenbild des Mannes, die rein geschlechtliche Ergänzung desselben bedeuten, sondern mit individuellen Eigenschaften ausgerüstet sind, die sie aus der Masse hervorheben, und die ihnen eine Anziehung verleihen, wie sie unserem heutigen Begriffe von Weiblichkeit sich schon einigermaßen annähert. Penelope und Nausikaa sind wohl die beiden frühesten Typen in der Poesie der Kulturvölker, bei denen eine wirkliche Weiblichkeit mit allem Nachdruck und mit außerordentlicher Tiefe des Verständnisses und der Teilnahme geschildert ist. Möglich, daß in den uns weniger bekannten Literaturen der frühen asiatischen Kulturvölker vereinzelt ähnliche Erscheinungen sich nachweisen lassen; jedenfalls ist für diejenige Kulturentwicklung, die wir mit einiger Sicherheit und lückenlos in einem konsequenten Fortschreiten bis auf unsere Zeit verfolgen können, das eben Gesagte zutreffend.

Auch in der bildenden Kunst ist es nicht anders gewesen. Sieht man von gewissen Kultidolen ab, die ja nicht die Bedeutung wirklicher selbständiger Kunstwerke haben, in denen sich nicht eine frei menschliche Auffassung des Lebens und der gesellschaftlichen Beziehungen ausprägt, sondern die nur die Aufgabe haben, einseitig religiöse Anschauungen zum Zwecke der Anbetung zu verkörpern, blicken wir vielmehr auf diejenigen künstlerischen Erscheinungen, welche aus der eigensten Auffassungsweise frei schaffender Ingenien ohne den Zwang religiöser Vorstellungen entstanden sind, so bildet auch in diesen, so weit wir zurückblicken können, das weibliche Element einen ganz untergeordneten Bruch-

Magdalena.

teil, ſogar ſchon rein ziffermäßig betrachtet. In der aſſyriſchen Kunſt beiſpielsweiſe ſind unter den Perſönlichkeiten, die gewiſſermaßen als Individuen hervortreten, die nicht bloß Elemente einer Maſſe ſind, wie das z. B. bei Gefangenenſcharen und dergleichen der Fall iſt, die Frauen ſo ſpärliche Erſcheinungen, daß man die vorhandenen faſt an den Fingern einer Hand herzählen kann. Wenig anders ſteht es in dieſer Beziehung mit den Aegyptern, und auch die älteſte griechiſche Kunſt zeigt das weibliche Element in ſo wenig hervortretender Menge und Ausbildung, ja, wo es einigermaßen bedeutſam hervortritt, ſo gänzlich von Kultvorſtellungen bedingt, daß wir auch hier denſelben Geſamtcharakter feſtſtellen können, den wir an den anderen betrachteten Stellen gefunden haben. Selbſt in einem Werke von ſo epochemachender Bedeutung wie die äginetiſchen Giebelgruppen, wo die Auffaſſung des Körpers als eines Ausdrucksmittels der äußeren Vorgänge mit einer überraſchenden Virtuoſität behandelt wird, iſt das weibliche Element lediglich in der ſtrengen Gebundenheit des Tempelbildes, in der Perſon der Gottheit gegenwärtig, welche über dem Streite der Parteien gewiſſermaßen wie das entſcheidende Schickſal ſchwebt. Ueberall, wo wir, durch den Gegenſtand erfordert, in frühen griechiſchen Kunſtwerken weibliche Perſönlichkeiten antreffen, da ſind ſie weit davon entfernt, etwas anderes zu bedeuten als das, als was ſie im Leben aufgefaßt wurden, nämlich ein tatſächlich gegebenes Ingrediens der Menſchheit, welches zu den eigentlich maßgebenden Perſonen, zu denjenigen, welche die Menſchheit in ihrer Betätigung repräſentieren, zu den Männern, in keinem anderen Verhältniſſe ſteht als dem der geſellſchaftlichen und der geiſtigen Unterordnung.

Es wäre überraſchend, wenn es anders geweſen wäre. Denn aus der allgemeinen Auffaſſung des weiblichen Geſchlechtes heraus hatte ſich für dieſes ja auch in dem Gemeinſchaftsleben der Menſchen eine ſolche Rolle herausgebildet, welche zu einem individuellen und gelegentlich beſtimmenden Hervortreten der einzelnen Perſönlichkeiten kaum die Möglichkeit gewährte. Jene Anſchauungsweiſe, welche man vielleicht am kürzeſten und bezeichnendſten als Haremsſtandpunkt charakteriſieren könnte, beherrſcht die Auffaſſung ſo vollſtändig, daß ſich dagegen aufzulehnen und aus der dadurch gebotenen Stellung hervorzutreten nur ganz vereinzelten Perſönlichkeiten und nicht ohne den daran haftenden Makel einer Durchbrechung der Sitte möglich war. Wo die weiblichen Mitglieder der Familien nicht nur im Hauſe, ſondern ſogar

in abgeſchloſſenen und unzugänglichen Teilen des Hauſes ihr Daſein hinbrachten, wo nur ſelten und bei feierlichen Gelegenheiten, und dann, geſchützt durch die Heiligkeit der Vorgänge und die dabei unverbrüchliche Beobachtung von Zucht und Sitte, das weibliche Geſchlecht ſich in der Oeffentlichkeit zeigen durfte, wo ſelbſt die nächſten Freunde und Bekannten keinen Zutritt zu den Frauengemächern hatten und nur ſelten den weiblichen Mitgliedern der Hausgenoſſenſchaft in den zugänglichen Teilen des Hauſes begegneten, wo eine ſtrenge Verhüllung bei jedem Zuſammentreffen mit Fremden und nun vollends in der Oeffentlichkeit des Verkehres geboten war, — da iſt es ſelbſtverſtändlich, daß auch die Kunſt nur ſehr ſchwer ſich des weiblichen Elementes als eines gleichberechtigten, als eines für die menſchlichen Verhältniſſe in ſeiner Weiſe entſcheidend mitbeſtimmenden Faktors bemächtigen konnte.

Quellnymphe.

II.

Bei den Griechen und namentlich in ihrer bildenden Kunst können wir schrittweise verfolgen, wie schwer es hielt, und wie sehr es der ganzen gleichzeitig sich vollziehenden mächtigen, ja unvergleichlichen Kulturentwicklung des griechischen Volkes nach den glücklich überstandenen persischen Freiheitskriegen bedurfte, um die Kunst diejenigen Schranken durchbrechen zu lassen, die ihr bis dahin teils durch die äußere Sitte auferlegt, teils aber von ihr kaum einmal als eine lästige Beschränkung empfunden worden waren. Noch bis in die perikleische Zeit hinein würde es keinem Künstler eingefallen sein, dem weiblichen Geschlechte in einer künstlerischen Komposition eine andere Stellung einzuräumen als diejenige, welche den bisher geschilderten Anschauungen entsprach. Weibliche Personen einzeln für sich darzustellen, wofern es sich nicht um Verkörperungen der göttlichen Idealgestalten handelte, wäre keinem Künstler in den Sinn gekommen, und es ist bezeichnend, daß selbst unter den Göttergestalten bis zu dieser Zeit hin nur wenige

weibliche und gewiſſermaßen die am wenigſten geſchlechtlich Charakteriſierten unter ihnen die Ausgeſtaltung ihres Idealtypus erfuhren. An der Spitze dieſer weiblichen Typen ſteht derjenige der Athene, in deren Charakter das Weibliche gewiſſermaßen nur die Rolle des Indifferenten ſpielt. Sie iſt eigentlich ein abſtrakter Typus des menſchlichen Geiſteslebens, und aus ihrem ganzen Mythenkreiſe iſt alles verbannt, was an ihr Geſchlecht erinnern könnte. Selbſt daß im Götterkreiſe vereinzelt einmal der Gedanke an ihre Geſchlechtseigentümlichkeit lebhaft wird und ſich in kühnem Anſturme betätigt, kann beinahe nur als eine Beſtätigung des Geſagten gelten, wenn man bedenkt, mit welcher Selbſtverſtändlichkeit in dem Kreiſe der griechiſchen Götter, welche ja Naturkräfte darſtellen, und denen daher nichts Natürliches fremd iſt, der geſchlechtliche Verkehr mit beſonderer Freiheit behandelt wird. Wenn daneben auch ſchon der Typus der Hera eine Ausgeſtaltung erfährt, ſo iſt das die Verherrlichung des Grundpfeilers geſitteten menſchlichen Zuſammenlebens; denn Hera gilt als die Hüterin der Ehe, als die Wächterin all derjenigen Tugenden, welche das Weib in der ehelichen Gemeinſchaft auszeichnen ſollen. Kaum ein anderer Göttinnentypus kommt bis dahin in der Kunſt zu einer frei künſtleriſchen Ausgeſtaltung. Denn nur um dieſe handelt es ſich, wenn man dem hier verfolgten Gedankengange treu bleiben will. Was der Kultus an Darſtellungen erfordert, ſteht auf einem ganz anderen Blatte, und iſt von ſolchen Einflüſſen abhängig, die mit den allgemeinen Anſchauungen und insbeſondere mit der rein künſtleriſchen Auffaſſung kaum etwas zu ſchaffen haben. Nur die äußerliche künſtleriſche Technik in der Bearbeitung haben ſolche Werke mit der wahren Kunſt gemein; und wie zwingend dieſe der Kunſt fremdartigen Einflüſſe waren, kann man gerade bei den Griechen daran erkennen, daß gewiſſe Beſchränktheiten in der Geſtaltung, die den Kultidolen durch alte Tradition anhafteten, ſo unverbrüchlich an der gleichen Stelle gefordert wurden, daß ſie, künſtlich nachgebildet und dabei ſelbſtverſtändlich erheblich umgebildet, auch noch zu einer Zeit in Uebung blieben, als die Kunſt ſelber ſich bereits frei gemacht und andere Wege beſchritten hatte. Es kann niemandem beikommen, ein freies Kunſtwerk mit einem archaiſtiſchen zu verwechſeln. Wie zu jeder Zeit hat auch damals die willkürliche Nachbildung eines älteren Kunſtſtiles oder einer älteren Kunſtübung unwillkürlich eine ſtarke Färbung von derjenigen Welt- und Kunſtanſchauung angenommen, welche zur Zeit der Entſtehung der Werke die herrſchende war, und die Künſtler haben

gelegentlich mit der künstlich aufrecht erhaltenen Starrheit und Steifheit in Form und Behandlung ihr freies Spiel getrieben, so daß sie an unbemerkten Stellen auch nicht einmal äußerlich ihre eigentliche Formengebung verhehlt haben. Eines der interessantesten Beispiele dafür bietet der prachtvolle archaistische Athene-Torso in Dresden, der nur in der Gesamterscheinung diesen Typus wahrt, während an einem schmalen Reliefstreifen (Stickerei), der das fein gefältelte Gewand vorn herunter verziert, in kleinen Figürchen von bewunderungswürdiger Schönheit Szenen einer Gigantomachie dargestellt sind in einer Form, die, auch wenn nicht sonst der Charakter des Werkes erkennbar wäre, unfehlbar auf eine spätere Entstehung und von der Hand eines Künstlers der Glanzperiode hinweisen würde.

Erst als die griechische Kultur den Höhepunkt des perikleischen Zeitalters überschritten, und der Peloponnesische Krieg mit seinen Folgen eine umgestaltende Wirkung in dem gesamten Weltempfinden der Griechen herbeigeführt hatte, als namentlich eine schärfere Betonung und höhere Wertung der einzelnen Persönlichkeit, oft bis zur bewußten Entgegensetzung gegen die Interessen und Bestrebungen der Allgemeinheit, herausgebildet war, wagte die Kunst, in bezug auf das weibliche Geschlecht neue Wege zu beschreiten, nicht ohne jene kluge Vorsicht, welche den wahrhaft großen Neuerern immer eigentümlich gewesen ist. Es ist in der Regel vorzuziehen, große Wandlungen einschmeichelnd für eine widerstrebende Menge zu machen, als sie gewaltsam den herrschenden Urteilen und Vorurteilen entgegenzusetzen und sie im Kampfe mit dem Alten durchzusetzen. So bequemten sich auch die griechischen Künstler bei der beabsichtigten freieren Darstellung des weiblichen Geschlechtes in der Kunst den allgemeinen Anschauungen an, indem sie für ihre Darstellungen eine ausreichende Motivierung suchten, um all dasjenige von innen heraus annehmbar zu machen, was in ihren Werken der landläufigen Vorstellung zuwiderlaufen konnte. Vielleicht eines der frühesten epochemachenden Werke, die auf diesem Gebiete entstanden, liegt uns in dem unvergleichlich schönen Bruchstücke vor, welches der Louvre in Paris in seiner Venus von Milo besitzt, einem Werke, dessen Deutung bis zum heutigen Tage noch keineswegs feststeht, dessen kunstgeschichtliche Stellung dagegen ohne weiteres erkennbar ist. Mag es sich hier von Anfang an wirklich um eine einzelne Figur gehandelt haben, oder der uns erhaltene Rest nur ein Teil einer Gruppe sein, jedenfalls ist die Bedeutung des Werkes auch aus dem Bruchstücke klar. Nicht

als wenn die gewöhnliche Benennung als Venus gesichert wäre; im Gegenteil weist nichts in dem Erhaltenen darauf hin, daß dem Künstler die Gestaltung einer Gottheit als Absicht vorgeschwebt hat, und in die Geschichte der griechischen Götterideale, soweit sie sich sonst verfolgen läßt, paßt eine Darstellung der Liebesgöttin in der vorliegenden Form zur Zeit der Entstehung dieses Kunstwerkes — und das dürfte der Ausgang des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung gewesen sein — nicht hinein. Mag der Künstler sich aber welches weibliche Wesen auch immer vorgestellt haben, so steht das fest und ist durch die meisterhafte Behandlung der ganzen Körperlichkeit in jeder einzelnen Form nachweisbar, daß wir es nicht mit einem ruhenden, in beschaulicher Stimmung vorgeführten Wesen zu tun haben, daß vielmehr eine kräftige Anspannung des Körpers zu einer Bewegung der Abwehr nach außen hin als Grundmotiv die ganze Gestaltung beherrscht. Mag der Abzuwehrende in dem Werke selber dargestellt gewesen sein oder nicht, er ist zu der Figur hinzuzudenken, und durch die Abwehr ist die Haltung und insbesondere das, was an diesem Kunstwerke das besonders Wichtige ist, die Entblößung des Körpers bis auf die Hüften, motiviert. Bei dem Widerstande gegen einen von außen kommenden Angriff sind die Arme in Anspruch genommen, das in Unordnung geratene Gewand ist herabgeglitten und wird durch eine wunderbar natürliche, meistens nicht genügend beachtete Bewegung der unteren Extremitäten notdürftig in der Lage erhalten, in der wir es sehen.

Der herrschenden Anschauung widersprach es, ein weibliches Wesen unbekleidet in der Oeffentlichkeit zu sehen, und so hatte die Kunst auch bis dahin sich einer solchen Darstellung enthalten. Ganz anders stand es ja mit der Nacktheit beim männlichen Geschlechte. Diese war bei den Uebungen in den Gymnasien die selbstverständliche Regel; auch bei den großen Wettspielen zu den Nationalfesten der Griechen traten die Wettkämpfer nackt auf. Die unglaubliche Kenntnis des menschlichen Körpers in Ruhe und Bewegung, die die griechischen Kunstwerke uns zeigen, ist wesentlich auf diesen erleichterten Verkehr der Künstler mit nackten menschlichen Gestalten in den lebhaftesten Betätigungen zurückzuführen. Wenn ein moderner Anatom den Borghesischen Fechter des Louvre in der Weise untersuchen konnte, daß er Lage für Lage die Muskeln von dem dargestellten Körper abtrug, bis er zu dem Gerüste der Knochen gelangte, und dabei die Tatsache festzustellen vermochte, daß jeder einzelne Muskel und jeder einzelne Knochen in dem Werke

der ſtrengſten Kenntnis des Anatomen entſprechend geſtaltet iſt, ſo kann eine glänzendere Leiſtung als dieſe überhaupt nicht gedacht werden; denn es handelt ſich hier um eine Bewegung, die nicht einmal recht am Modelle ſtudiert werden kann, da der Bewegungsmoment ſo flüchtig iſt, daß er von einem Modelle, ſelbſt einem ſehr geübten, nicht innegehalten, ſondern nur kurz im Anſpringen dargeſtellt werden kann.

Dryade.

Anders lag es bei dem weiblichen Geſchlechte, wenngleich auch da nicht vergeſſen werden darf, daß an vereinzelten Stellen und bei vereinzelten Gelegenheiten auch eine der Nacktheit nicht ſehr fern ſtehende überaus leichte Bekleidung der Mädchen, namentlich bei gewiſſen Wettſpielen der Spartaner, und damit alſo die Möglichkeit, entkleidete weibliche Körper in Ruhe und Bewegung zu ſehen, nicht ausgeſchloſſen war. Indeſſen ſind das eben örtlich und zeitlich ſehr eingeſchränkte Ausnahmen, die vor allen Dingen auch unter den Zwang der Kultvorgänge fallen und ſomit für die frei ſchaffende Kunſt wenig abwerfen, wozu noch hinzukommt, daß gerade an denjenigen Stellen, wo derartige Anſchauungen zu gewinnen waren, die künſtleriſche Entwickelung etwas zurückgeblieben iſt und überhaupt niemals den Höhepunkt erreicht hat, auf den ſich die griechiſche Kunſt vom fünften Jahr-

hundert ab an den bevorzugteſten Stellen des griechiſchen Kulturlebens erhoben hat.

Es war alſo den griechiſchen Künſtlern nicht ſo ohne weiteres möglich, ſich gegen das allgemeine Empfinden in der Weiſe aufzulehnen, daß ſie der Oeffentlichkeit einen Anblick darboten, den die Sitte des Lebens mit einem gewiſſen Makel behaftet haben würde, wenn er ſich in der Wirklichkeit gezeigt hätte. Aber die griechiſche Kunſt war zu jenen Zeiten doch ſchon zu hoch entwickelt, als daß ſich nicht im griechiſchen Volke das Verſtändnis dafür geregt hätte, daß die Kunſt nach anderen Maßſtäben gemeſſen werden muß als das Leben, und daß daher nicht mit weiſem Maße ſelbſt einem noch ſo tief eingewurzelten Vorurteile von ſeiten eines hochbegabten Künſtlers hätte entgegengewirkt werden können. Als ein Schritt auf dieſem Wege und ſicher einer der wichtigſten und entſcheidendſten intereſſiert uns die Venus von Milo, bei der ein Moment von großer Anziehung gerade wegen des Widerſtreites zwiſchen innerer Empfindung und äußerer Lage bei der dargeſtellten Perſönlichkeit künſtleriſch einen hohen Grad der Teilnahme und Befriedigung erregen mußte, und leicht all dasjenige in den Kauf genommen wurde, was mit der Natur des geſchilderten Vorganges unvermeidlich verknüpft erſchien. So wurde alſo nicht allein die Darſtellung einer weiblichen Perſönlichkeit ganz für ſich — weder durch ihre Eigenſchaft als Göttin, noch durch ihre Zugehörigkeit zu einer Menge erklärt — für die Zeitgenoſſen verſtändlich und erträglich, ſondern auch die von der allgemeinen Sitte durchaus abweichende Enthüllung bei einer Körperdarſtellung von einer ſo außerordentlichen Naturtreue — neben der ausgeſuchten Schönheit der Form —, daß man bei jeder genaueren Betrachtung und Unterſuchung derſelben nur immer aufs neue von Bewunderung über die unvergleichliche Meiſterſchaft des Schöpfers dieſer Formen erfüllt wird. Denn man darf ſich nicht verhehlen, daß gerade dort, wo ein Kunſtwerk ſich mit der allgemeinen Anſchauung von Zucht und Sitte bis zu einem gewiſſen Grade in Widerſpruch ſetzt, nichts gefährlicher und für das gewöhnliche Gefühl verletzender iſt, als wenn dabei die Erſcheinung ſelber in ihrer Geſtaltung bis zum Aeußerſten an Treue und Genauigkeit nach der Wirklichkeit gebildet wird.

Auf dem ſo beſchrittenen Wege konnte dann die Kunſt in den folgenden Jahrzehnten weitere Schritte wagen, die ſehr bald zu einer vollſtändigen Emanzipation der Kunſt von der Wirklichkeit des Lebens

Nach dem Bade.

in bezug auf die Stellung des weiblichen Geſchlechtes der Oeffentlichkeit gegenüber führten. Bekannt iſt das ungeheure Aufſehen und die dauernde Bewunderung, welche das Unterfangen des Praxiteles hervorrief, der für die Knidier eine Statue der nackten Aphrodite ſchuf, und zwar, wie wir es aus noch erhaltenen Abbildungen auf Münzen und aus Beſchreibungen der alten Schriftſteller, insbeſondere der begeiſterten des Lukian, erſehen können, in Erklärung dieſer Auffaſſung durch das Motiv des Bades. Die Göttin war dargeſtellt, wie ſie, das letzte Gewand ablegend, im Begriffe war, ins Bad zu ſteigen, mit der unwillkürlichen Bewegung, die mit einem unüberſetzbaren, aber außerordentlich zierlichen Ausdrucke — *λελῃθότως*, am annäherndſten vielleicht mit „mechaniſch“ wiederzugeben, — der ebengenannte Schriftſteller beſonders hervorhebt. Von da ab war auch die weibliche Nacktheit für die Kunſt gewonnen, und die Folgezeit hatte nur noch die verhältnismäßig leichtere Aufgabe, ohne an äußerliche Motivierungen gebunden zu ſein, das Motiv an ſich, nur in ſeiner beſonderen Eigentümlichkeit weiter zu entwickeln und zu einer Idealbildung zu ſtreben, die, ſchon von Praxiteles im weſentlichen feſtgeſetzt, dann für die Folgezeit maßgebend geblieben iſt. Es iſt beſonders intereſſant, zu erfahren, wie es uns durch die Erzählungen der alten Schriftſteller ermöglicht iſt, in wie engem Zuſammenhange mit dem Studium des lebenden Modelles dem Meiſter ſeine hehre Aufgabe gelungen war. Allbekannt iſt ja das Verhältnis des Künſtlers zu der berühmten Hetäre Phryne, die ihm als Vorbild für die Geſtaltung des Körpers ſeiner Göttin gedient hatte. Ohne eine ſo unmittelbare Anlehnung an die Natur ſelber, ohne ein ſtändiges Studium des Lebenden in Ruhe und Bewegung kann die Kunſt unmöglich die ſchwierigſte aller Aufgaben bewältigen, den menſchlichen Körper in einer zugleich wahren und ſchönen Form wiederzugeben, gleichgültig in welcher leichteren oder ſchwereren Stellung und Handlung es die Aufgabe ſelber mit ſich bringt. Und ſo iſt denn das Studium am Modelle — oder, wie wir es jetzt mit dem techniſchen Ausdrucke der Kunſtſchulen nennen, das Aktſtudium — eine der Säulen des künſtleriſchen Studiums, ſowohl in der Vorbereitungszeit als auch für die fertigen Künſtler bei der Hervorbringung ihrer Werke, geworden und geblieben, — ein Zuſtand, an dem unmöglich etwas geändert werden kann, da, wie die Erfahrung lehrt, jeder Schritt von dieſem Wege zu einer Verſchlechterung der Kunſt geführt hat und führen muß. Entweder verliert ſich das Gefühl für körperliche Richtigkeit bis zu einem bedauerlichen

und faſt abſchreckenden Grade, oder aber es lebt ſich ein konventionell gewordener Typus ein, der immerfort nach der Uebung wiederholt wird, und dem ſehr bald alle jene feineren und zarteren Formbeſtimmtheiten und -Veränderungen verloren gehen, in welchen im weſentlichen der Reiz jeder derartigen Darſtellung und der Anhauch von wirklichem Leben und innerer Beſeelung beruht. Nicht die großen allgemeinen Verhältniſſe und Formenteile ſind dasjenige, was bei der Darſtellung des menſchlichen Körpers den weſentlichen Eindruck hervorbringt, ſondern gerade jene für das Laienauge ganz unmerklichen Abweichungen und Verſchiebungen, welche im einzelſten, oft bis in kaum glaubliche Entfernungen von dem Schauplatze der auffälligen Bewegungen hinein, jede Lebensbetätigung in dem fein gegliederten Organismus des menſchlichen Körpers hervorbringt. Wer weiß, welche Unmaſſe von verſchiedenen Muskelbewegungen ſelbſt zur Hervorbringung der kleinſten Bewegungen in den Körperteilen notwendig iſt, und wie entſchieden, aber im Aeußeren nur für das wiſſende Auge bemerkbar ſich dieſer komplizierte Apparat bei der Benutzung verändert, der wird es unſchwer begreifen, welche unendliche Schwierigkeit die ſchöne und künſtleriſch ausdrucksvolle Wiedergabe gerade dieſes Naturgegenſtandes in ſich birgt, und er wird es auch verſtehen, wie andererſeits — ganz abgeſehen davon, daß gerade dieſer Naturgegenſtand die Grundlage und den Ausgangspunkt für die mannigfaltigſten, herrlichſten und hervorragendſten künſtleriſchen Schöpfungen bildet, — der Gegenſtand an ſich die begeiſterteſte Hingabe der Künſtler aller Zeiten hervorgerufen hat.

En vedette.

III.

Solange die Weltanſchauung des Altertums mit ihrer naiven Hingabe und ihrer Vergötterung der Naturvorgänge herrſchend blieb, war es auch unmöglich, daß dieſe ganze Richtung der künſtleriſchen Tätigkeit, bei der es ſich für die antike Anſchauung lediglich um eine verhältnismäßig leichte Emanzipation von der Gewöhnung und den geſellſchaftlichen Vorurteilen handelte, irgendwelcher Beanſtandung hätte begegnen können. Erſt als durch die mittelalterliche Weltanſchauung, welche nicht ſowohl, wie es gewöhnlich ausgedrückt wird, durch das Chriſtentum, als vielmehr durch deſſen Zerrbild, das mittelalterliche Kirchenweſen, zum Durchbruch kommt, dieſer ſchlichten und liebenswürdigen Naturauffaſſung ein Ende bereitet, und eine in ihren Grundlagen durchaus verkünſtelte Stellung des Menſchen der Natur gegenüber mit Gewalt geſchaffen und der lebenden Menſchheit aufgezwungen war, konnte die Kunſt von dem Wege, den ſie bisher eingeſchlagen hatte, abgedrängt, und das, was als eine Errungenſchaft und ein Mittel zu ihrer höchſten Vollendung gedacht war und ſich bewährt hatte, verketzert, verfolgt und unterdrückt werden. So ſchwer es einem modernen Menſchen auch wird, in dieſe finſteren Vorſtellungen ſich hineinzudenken, ſo iſt es doch unausweichlich notwendig, ſich damit vertraut zu machen, um darüber klar zu werden, wie eine Kunſt gleich der mittelalterlichen ſich überhaupt bilden konnte, nachdem die Höhe der antiken Kunſt in ihren beſten Zeiten doch bereits als Vorbild vorhanden war, und wie manche mittelalterlichen Vorurteile und Beſchränktheiten ſich ſo in die Vorſtellung der Menſchen einleben konnten, daß ſie allen Befreiungsverſuchen der

modernen Zeit widerſtanden haben und als Geſpenſter menſchlicher Verirrungen noch heute gelegentlich der Kulturmenſchheit ins Geſicht ſich breit machen und ſogar vorübergehende Erfolge erringen können.

Die ganze antike Menſchheit — hier nicht ſowohl in der Einſchränkung des Begriffes, wie ihn die Griechen und Römer verſtanden, genommen, ſondern im Hinblick auf die Geſamtheit der im Altertum an der Kulturarbeit ſchaffenden Völker — betrachtete die Natur, den Menſchen ſelbſt mit eingeſchloſſen, als das Höchſte, was ihr zu erkennen und zu geſtalten möglich war, und ſie bemühte ſich, dieſen Gegenſtand durch die ihm entgegengebrachte Auffaſſung in ſeinem Werte und ſeiner Würdigung noch zu ſteigern; daher die Vergötterung der Naturgegenſtände und Naturvorgänge, die wir überall als die Grundlage der antiken Religionsſyſteme vorfinden, und daher die ungekünſtelte Auffaſſung auch der menſchlichen Verhältniſſe im Zuſammenleben, welche für das Altertum charakteriſtiſch iſt. Der Gedanke, zwiſchen dem Menſchen und ſeiner höchſten Beſtimmung einerſeits und der Natur und ihrem innerſten Weſen andererſeits einen Gegenſatz zu konſtruieren, war etwas, was völlig außerhalb der Möglichkeit für antikes Denken lag. Erſt die künſtliche Konſtruktion, welche das mittelalterliche Kirchentum in dieſe Dinge hineintrug, in teils mißverſtändlicher, teils geradezu böswilliger Verkennung ſowohl der wirklichen Verhältniſſe wie auch der maßgebenden Autoritäten für die religiöſe Anſchauung der Zeit, brachte eine ſolche Trennung in der Vorſtellung der Menſchen zuwege. Der furchtbare Gedanke, daß eine aus der Hand des Schöpfers ſchön und ſchuldlos hervorgegangene Welt durch eine einzige verbotene Handlung eines Urmenſchenpaares grundſätzlich ſollte in ihr Gegenteil verwandelt worden ſein, daß dieſe Natur mit allem, was zu ihr gehört, in ihrem Beſtande ſchon durch ihre bloße Entſtehung und ihr Daſein der göttlichen Forderung, daß die Menſchen dem Willen der Gottheit gemäß leben und ſich betätigen ſollten, widerſpreche, daß ſie von Grund auf durch die Sünde verderbt und eine ſtändige Verlockung zur Sünde geworden ſei, wurde hier in ſeine äußerſte Schlußfolgerung verfolgt und mit erſchreckender Rückſichtsloſigkeit dem Leben und der Kunſt als höchſtes Geſetz aufgedrängt. Wenn freilich alles, was da iſt, an ſich völlig wertlos, ja für das Seelenheil der Menſchen, das jeder einzelne mit Furcht und Zittern zu ſchaffen hat, gefährlich iſt, dann allerdings konnte nur die möglichſte Fernhaltung all dieſer natürlichen Gegenſtände von der Phantaſie und dem Intereſſe der lebenden Menſchheit für dieſe das

Heil bedeuten und die Arbeit an ihrem Seelenheil erleichtern und fördern.

So hätte es in ganz folgerichtiger Durchbildung des Grundgedankens auch innerhalb der chriſtlichen Welt zur ſtrengen Aufſtellung und Durchführung des Geſetzes kommen ſollen, welches ſchon der moſaiſche Dekalog enthält, des Geſetzes: Du ſollſt dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, noch des, das im Waſſer unter der Erde iſt. Denn nur auf dieſe Weiſe wäre es wirklich durchführbar geweſen, die in der Natur vorliegende Verſuchung für den Menſchen nicht noch dadurch zu ſteigern und verderblicher zu machen, daß gewiſſermaßen künſtliche Verdoppelungen dieſer Gegenſtände durch Betätigung der Menſchen hervorgebracht wurden. Es iſt bekannt genug, daß derartige Anſchauungen ſich innerhalb der Kirche zum Teil mit brutaler Gewalt durchzuſetzen verſucht haben, und daß, abgeſehen von den Kämpfen über dieſen Grundgedanken, die mit geiſtigen Waffen ausgekämpft wurden, noch bis in das XVI. Jahrhundert hinein von Zeit zu Zeit und an verſchiedenen Orten Bilderſtürme, d. h. die gewaltſamen Zerſtörungen alles deſſen, was jenem Grundgedanken durch ſein bloßes Vorhandenſein widerſprach, eine den Kulturforſcher mit Entſetzen erfüllende Verwüſtung angerichtet haben. Aber das Bewußtſein der auch in den kirchlichen Dingen leitenden Kreiſe, daß die Sinnlichkeit und insbeſondere die Anſchauung eine unglaubliche und durch nichts zu erſetzende Macht auf die menſchlichen Gemüter ausübt, und die Einſicht, daß es ihrem eigenen Streben nach Einfluß und Macht eines der wichtigſten Hilfsmittel entwinden hieße, wenn man ſich der Einwirkung auf die Menſchen durch das Mittel der Anſchauung begeben und berauben wollte, hat ſchließlich allen gegenüberſtehenden Erwägungen zum Trotze den Bildern bis an und über die Grenze des Bilderdienſtes zur Anerkennung verholfen. Man konnte nicht darauf verzichten, denjenigen Vorſtellungen, welchen man eine herrſchende Stellung und eine unwiderſtehliche Macht in dem Gedankenkreiſe der einzelnen geben wollte, durch körperliche Darſtellung mehr Eindringlichkeit zu verleihen, als namentlich der Unbildung gegenüber durch das bloße Wort möglich geweſen wäre.

Aber freilich, während man die Gegenſtände der Darſtellung wünſchte und nicht entbehren konnte, mußte man ſich bemühen, das verführeriſche und ſeelengefährliche Element in dieſen Darſtellungen, nämlich die Form der natürlichen Gegenſtände, durch welche und an welchen das zur

Erſcheinung kommen mußte, auf ein ſo ungefährliches Maß und eine ſo wenig verführeriſche Art herabzudrücken, daß das Mittel nicht imſtande war, durch ſeine Bedenklichkeit die Förderlichkeit der Darſtellung an ſich aufzuwiegen. Daher ſchrumpfte alles, was zur Darſtellung der für das Seelenheil der Menſchen wichtigen Vorgänge an natürlichen Gegenſtänden notwendig war, gewiſſermaßen zu Symbolen zuſammen, zu abgekürzten, nur andeutenden Erinnerungen an das Wirkliche, dergeſtalt, daß die innewohnenden Reizungen, welche die natürlichen Erſcheinungen in ihrer vollen Wahrheit und Schönheit durch die Vermittlung der menſchlichen Sinnlichkeit — die hier ſelbſtverſtändlich in keinem irgend wie anſtößigen Sinne genommen, ſondern lediglich als die Bezeichnung der unabänderlichen Eingangspforte für alle äußeren Eindrücke in den Körper und die Seele des Menſchen aufgefaßt werden muß — ausüben können, dadurch fern gehalten werden, daß dieſen Formen alles, was ſie in der Natur zu ſolchen Wirkungen befähigen kann, in der künſtleriſchen Nachbildung ausgetrieben wird. Ohne die Darſtellung menſchlicher Körper wäre ein Kreuzestod Chriſti oder irgend ein anderer jener Vorgänge, die im Glauben zu erfaſſen für das Seelenheil der Menſchen notwendig erklärt war, unmöglich geweſen. Wohl aber konnte dem bloß kirchlichen Zwecke der Erinnerung an den Vorgang und einer gewiſſen eindringlichen Anſchaulichkeit desſelben in ſeiner ganzen menſchlichen Entſetzlichkeit ganz wohl genügt werden, ohne daß die dabei notwendig darzuſtellenden Körper in ihren vollen Formen erſchienen; vielmehr konnte man ſich darauf beſchränken, ſie nur in den allgemeinſten Grundzügen der Geſtaltung und Gliederung anzudeuten.

Im Schlummer.

IV.

Nur auf dieſe Weiſe kann man es ſich erklären, wie jahrhundertelang, nachdem die antike Kunſt die richtige Darſtellung des menſchlichen Körpers ſelbſt in den kühnſten Bewegungen und in den höchſten Affekten zu einem Gemeingute der Kunſt durch viele Menſchenalter gemacht hatte, eine Kunſt aufkommen und ertragen werden konnte, welche dieſe grundlegende Errungenſchaft der Kunſtübung, ohne welche für uns heute eine Kunſt undenkbar iſt, wieder in Frage ſtellte; und es iſt bewunderungswürdig, daß es den Künſtlern in dieſer Zeit, innerhalb dieſer widernatürlichen ihnen auferlegten Beſchränkung im Gebrauche ihrer ſelbſtverſtändlichſten Darſtellungsmittel doch gelungen iſt, nicht nur wirkungsvolle Darſtellungen von Vorgängen möglich zu machen, ſondern ſogar ſelbſtändigen, individuellen Stil für ihre künſtleriſchen Schöpfungen zu entwickeln. Die verſchiedenen Kunſtſchulen und die einzeln hervorgetretenen Künſtler der Zeit unterſcheiden ſich von einander in dieſer Beziehung ſo ſtark und ſo handgreiflich wie nur die irgend einer noch ſo hervorragenden Kunſtperiode, in welcher von einer ſolchen Abſtraktion von der Natur keine Rede war.

Daß aber die Kunſt in höherem Sinne dabei verarmen mußte, iſt einleuchtend. Denn ſo hoch dem Forſcher, der das Weſen der Kunſt zu

ergründen verſucht, auch die geiſtige Bedeutung des Werkes und des ihm zugrunde liegenden Gedankens oder Gegenſtandes ſtehen mag, ſo iſt es doch unmöglich, von der körperlichen Richtigkeit in der Wiedergabe der natürlichen Gegenſtände dabei abzuſehen. Zwar iſt keine Kunſt imſtande, das zu leiſten, was die Naturaliſten der verſchiedenſten Kunſtperioden für ſich als Verdienſt in Anſpruch genommen haben, nämlich eine wirklich ganz getreue Wiedergabe der Wirklichkeit, ohne Vorurteile, ohne Ab- und Zutat hervorzubringen. Das iſt aus dem einfachen Grunde nicht möglich und nicht einmal wünſchenswert oder brauchbar, weil das nur durch eine vollſtändige Verdoppelung der natürlichen Gegenſtände wirklich geſchehen könnte. Die Kunſt aber hat zu allen Zeiten bei ihren Darſtellungen nur einen Teil der Eigenſchaften ihrer Gegenſtände in ihre Nachbildungen aufnehmen können und hat immer teils bewußt, teils unbewußt auf die Wiedergabe eines anderen großen Teiles dieſer Eigenſchaften verzichtet. Was entweder ſtörend in der natürlichen Erſcheinung oder für den vorliegenden künſtleriſchen Zweck gleichgültig war, das ließen die Künſtler aus ihrer Wiedergabe fort, das aber, worauf es ihnen bei dem beabſichtigten Eindrucke ihrer Werke beſonders ankam, weil dieſe Seite der natürlichen Erſcheinungen für ihr eigenes Empfinden anregend und beſtimmend geweſen war, das bildeten ſie mit möglichſter Sorgfalt heraus und brachten es zur Anſchauung, ſo daß der Beſchauer zunächſt auf dieſe Eigentümlichkeiten der Gegenſtände aufmerkſam gemacht wurde. Dieſe Auswahl aus der Natur bei der künſtleriſchen Wiedergabe, die jeder Künſtler durchführen muß, und die nur durch die Verſchiedenheit der dabei beobachteten Grundſätze zu den verſchiedenen Arten von Kunſtauffaſſungen („Stilen“) geführt hat, iſt das, was man mit dem Ausdrucke „Idealiſieren“ bezeichnet. Es kommt dem Künſtler darauf an, ſeine Gegenſtände nicht als das gleichgültige Naturobjekt ſeinem Beſchauer vorzuführen, als das es der Naturforſcher beſchreibt, und jeder in ſeiner Weiſe nehmen und anſehen kann, ſondern er wünſcht, dasſelbe in der Beleuchtung zu zeigen, in der es für ihn eine Bedeutung gewonnen hat. Hierbei iſt völlige Bezeichnung alles einzelnen, das ſich unter verſchiedenen Geſichtspunkten an einem Naturgegenſtande beobachten läßt, nicht vonnöten, ſondern nur das, den Gegenſtand im Sinne der Auffaſſung, die an ihn herangebracht werden ſoll, ſo vollendet, ſo eigenartig und ſo vollkommen erſcheinen zu laſſen wie nur irgend möglich. Es iſt Sache des Künſtlers, hierbei zu entſcheiden, auf was er in der natürlichen Erſcheinung der Gegen-

Zerknirschung.

ſtände verzichten kann, ohne ihre allgemein bekannte Natur unkenntlich zu machen, — auf der anderen Seite, wie weit er an einzelnen Teilen dieſer Erſcheinung, auf die es ihm beſonders ankommt, bis zu einem gewiſſen Grade verändern, ſteigern oder mildern kann, ohne wiederum mit dem im allgemeinen Bewußtſein der Menſchen ruhenden Bilde von den Gegenſtänden in Widerſtreit zu geraten. Es iſt erſtaunlich, bis zu welchem Grade die Phantaſie der Menſchen ſich durch künſtleriſche Abſichten leiten läßt, auch ſtarke Abweichungen von dem Gewöhnlichen und Bekannten anzunehmen, und es gibt kaum einen größeren Beweis dafür, welche Macht die künſtleriſche Anſchauung und Phantaſie über die Vorſtellungskraft der Menſchen hat, als den Umſtand, daß der Künſtler durchaus nicht darauf beſchränkt iſt, nur Gegenſtände der wirklichen Erfahrung in ihrer Geſamtheit wiederzugeben, ſondern daß es ihm mit großem Erfolge und oft überwältigender Wirkung ermöglicht iſt, auch Gegenſtände darzuſtellen, von denen jeder Menſch weiß, daß ſie in der Wirklichkeit überhaupt nicht exiſtieren. Das ganze Gebiet der Fabelweſen antiker und chriſtlicher Mythologie, Kentauren und Engel, Greife und Teufel u. ſ. w. ſind auf dieſe Weiſe entſtanden, als Produkte künſtleriſcher Phantaſie, unabhängig von wirklichen Gegenbildern in der Natur; — nur daß bei allen dieſen Phantaſiegebilden eines als unmöglich von ſelber ausgeſchloſſen war, nämlich das wirkliche Erfinden von Einzelheiten, die nicht aus der Natur und ihrer Beobachtung entnommen waren. Noch niemals iſt irgend ein ſolches Detail aus der künſtleriſchen Phantaſie hervorgegangen, ſondern die frei geſtaltende Tätigkeit der Künſtler hat ſich immer nur in der Kombination bekannter Elemente betätigt. Solche Kombinationen bekannter Elemente zum Zwecke der Hervorbringung einer künſtleriſchen Einheit, welche als ſolche naturwahr wirkt, ohne daß es notwendig iſt, den Beweis für die Möglichkeit und Wirklichkeit ſolcher Einheit beizubringen, vollziehen ſich auch bei jeder Idealbildung, wenngleich hier die willkürliche Vermiſchung urſprünglich entlegener und an verſchiedenen Stellen beobachteter und gefundener Einzelheiten nicht ſo handgreiflich zutage tritt wie bei manchen Kombinationen ganz disparater Einzelheiten.

So hat alſo auch die künſtleriſche Tätigkeit bei der Geſtaltung von Idealbildungen des menſchlichen Körpers in ähnlicher Weiſe ſich betätigen müſſen und können; und nur auf dieſe Weiſe iſt es begreiflich, wie im Laufe der kunſtgeſchichtlichen Entwicklung ſo viele ganz verſchiedene Arten von körperlicher Schönheit beim männlichen wie beim weiblichen

Geſchlechte haben hervorgebracht werden können. Denn man würde fehl gehen, wenn man als Grundlage dieſer Verſchiedenheiten ſich begnügen würde, darauf hinzuweiſen, daß ja auch die wirklichen Menſchen zu verſchiedenen Zeiten und namentlich an verſchiedenen Orten charakteriſtiſche Verſchiedenheiten in der äußeren Erſcheinung gezeigt haben. Unzweifelhaft iſt derartiges vorhanden, und es wird als Material von den Künſtlern bei ihren Nachbildungen und ihren Idealbildungen verwendet. Aber dazu reichen dieſe Verſchiedenheiten bei weitem nicht aus, um die großen Unterſchiede der Schönheitsideale in den verſchiedenen Kunſtepochen und den verſchiedenen nationalen Kunſtweiſen zu erklären. Hier hat man es vielmehr mit der bewußten Kombination der Künſtler von beobachteten Einzelheiten zu tun, die zu dem Zwecke vorgenommen wird, eine Einheit höherer Art frei von allerlei ſtörenden Elementen zu produzieren, um eine über die Wirklichkeit ſelbſt in ihren ausgeſuchteſten Einzelfällen hinausgehende Wirkung der menſchlichen Erſcheinung zu ermöglichen.

Adagio.

V.

Vergegenwärtigt man sich den hier durchlaufenen Gang in der Entwicklung, so kann es kaum auffallen, daß die künstlerische Darstellung des Nackten beinahe zu jeder Zeit gewissen Anfechtungen und Beanstandungen ausgesetzt gewesen ist. Der Unterschied der Zeiten liegt in dieser Beziehung lediglich darin, daß diese Anfechtungen zeitweise allgemeiner oder seltener, und daß sie andererseits entschiedener oder schüchterner vorgebracht wurden. Sie beruhen einfach darauf, daß ein gewisses gespanntes Verhältnis zwischen Kunst und Sittlichkeit oder, wissenschaftlicher ausgedrückt, zwischen Aesthetik und Ethik besteht, eine Spannung, über die die schönsten Auseinandersetzungen und Versöhnungsversuche endgültig hinwegzuhelfen unvermögend sind. Bis zu welcher Schärfe der Konflikt gelegentlich sich hat entwickeln können, dafür wird immer das glänzendste und erstaunlichste Beispiel die berühmte Preisschrift Jean Jacques Rousseaus bilden, mit welcher er den von der Akademie zu Dijon ausgesetzten Preis gewann. Bekanntlich hat er in

dieſer die künſtleriſche Entwicklung als ein direktes Hindernis der ſittlichen und der kulturellen überhaupt hingeſtellt, eine Auffaſſung, für die eine ganze Menge blendender Scheinbeweiſe ins Feld geführt werden konnten, wenn auch dem ſcharfen Blicke eines Leſſing die ſchwachen Stellen dieſer Beweisführung nicht entgingen, und er ſie mit ſeiner gewohnten Feinheit und Schärfe darzulegen ſofort auf dem Plane war.

Ein gewiſſer Gegenſatz zwiſchen dem, was ethiſch zu fordern und was äſthetiſch zu leiſten iſt, liegt unter allen Umſtänden vor. Man mag die Ethik definieren und ihre Forderungen ableiten, wie man will, es wird immer mehr oder weniger das herauskommen, daß als Erfordernis der Sittlichkeit eine Bekämpfung und Zurückdrängung der natürlichen Triebe, d. h. der ſinnlichen Seite der menſchlichen Natur, wie ſie ſich nach den allerverſchiedenſten Richtungen offenbart, aufgeſtellt wird; während andererſeits, man mag das Weſen und die Aufgabe der Kunſt ſich deutlich machen, wie man will, als ein weſentliches Moment jeder künſtleriſchen Erſcheinung und Wirkung eine angenehme Anregung der Sinnlichkeit des Menſchen, alſo ein Appell an diejenige Seite ſeines Weſens, welcher die Ethik Schranken gebietet, ſich darſtellen wird.

Daß es bei dieſer Gegenſätzlichkeit an manchen Stellen zu faſt unlöslichen Widerſprüchen kommen muß, iſt beinahe ſelbſtverſtändlich; und dieſe würden ſehr viel häufiger und ſehr viel vernichtender ſein, wenn ſie nicht mit ſehr vielen anderen Gegenſätzen im menſchlichen Denken und Leben die Eigenſchaft teilten, daß die gegen einander ſtrebenden Strömungen meiſt nicht gerade aufeinander treffen, ſondern aneinander mit mehr oder weniger Reibung und Geräuſch vorbeigehen. Daß es aber einzelne Punkte gibt, an denen es zu einer ernſten Berührung kommt, und gewiſſermaßen nach dem Parallelogramme der Kräfte zwiſchen beiden Strömungen eine mittlere Diagonale gefunden werden muß, liegt auf der Hand.

Aus den kurz angedeuteten Eigentümlichkeiten der beiden hier in Frage kommenden Gebiete iſt ſchon genügend klar geworden, daß es ſich bei beiden um *verſchiedene Geſichts- und Standpunkte* handelt, die gegenüber den Dingen — und oft denſelben Dingen — eingenommen werden, je nach dem ſie als dem einen oder als dem anderen dieſer Gebiete angehörig betrachtet werden ſollen. Solcher Geſichtspunkte, von denen aus ein Gegenſtand ins Auge gefaßt werden kann, gibt es für alles in der Welt eine große Zahl, und unter dieſen überwiegend an ihrer Stelle berechtigte. Von derſelben Stelle im Freien aus kann das,

was man da vor ſich ſieht, vom Standpunkte des Landwirtes auf die Ertragsfähigkeit der Gelände, vom Standpunkte des Jägers auf die Möglichkeit erfolgreicher Wildhegung, vom Standpunkte des Geologen auf etwaige Ausbeutungsfähigkeit der tieferen Schichten, vom Standpunkte des Malers auf den künſtleriſchen Eindruck der allgemeinen Linien und der einzelnen ſichtbaren Gegenſtände, und noch in allen möglichen anderen Arten aufgefaßt werden. Jede dieſer Anſchauungen iſt an ſich und für denjenigen, der ſie an den Gegenſtand heranbringt, unzweifelhaft berechtigt, und wenn jeder Vertreter jeder einzelnen Richtung beſchränkt genug iſt, die ganze Welt immer nur von ſeinem Standpunkte aus anzuſehen und auch von den anderen angeſehen wiſſen zu wollen, ſo hat jeder dieſer Beurteiler das Recht, die ſämtlichen übrigen für Ignoranten und Menſchen ohne Sinn und Verſtändnis zu erklären. An dieſer Stelle aber wird es nicht ſchwer ſein, jedem halbwegs gebildeten und leidlich klar denkenden Menſchen unmittelbar zum Verſtändnis zu bringen, daß eine ſolche Borniertheit — denn der Ausdruck „Beſchränktheit“ ſagt hier wohl kaum genug — überhaupt kaum denkbar, jedenfalls aber völlig unberechtigt wäre, und man vom Standpunkte der menſchlichen Allgemeinheit aus jeden Vertreter einer ſolchen einſeitigen Anſchauung an der Durchführung etwaiger Folgerungen aus derſelben energiſch verhindern müßte.

Feldblumen.

Was hier leicht erklärlich und verſtändlich wird, das hat eine gewiſſe Schwierigkeit, wenn die Vereinigung und das friedfertige Miteinanderleben der ethiſchen und der äſthetiſchen Anſchauung herbeizuführen iſt, und zwar aus zwei Gründen: erſtlich, weil es ſich bei beiden nicht um gewiſſermaßen äußerliche Rückſichten, um eine ganz unabhängig von der Neigung und dem Nutzen der Menſchen beſtehende Eigenſchaft der Dinge handelt, ſondern weil beide Anſchauungen die Dinge nur nach ihrem Werte für die Menſchen und ihren Beziehungen auf die Menſchen, und zwar nicht in ihrem äußeren Daſein, ſondern in ihrem inneren Leben betrachten. Zweitens aber kommt um ſo mehr der vorher ſchon ausgeführte Punkt in Betracht, daß dieſe beiden Anſchauungen einander gerade entgegengeſetzt gerichtet ſind, und daher in Konfliktsfällen kaum eine allgemein gültige Entſcheidung gefällt werden kann, oder richtiger von beiden Seiten gebilligt und angenommen werden wird, vielmehr die Entſcheidung dieſer Konfliktsfälle immer eine ſubjektive, bei jedem einzelnen eine für ihn berechtigte ſein wird. Es nützt nichts, zu ſagen, daß über allen einſeitigen Anſchauungen der Dinge — ſie mögen an ſich ſo berechtigt ſein, wie ſie wollen, — noch ein gewiſſes Allgemeines thront, von dem aus ſie im Notfalle ihrer relativen Gültigkeit und Wertigkeit nach zu beurteilen ſind. Dieſes Uebergeordnete könnte doch nur die Geſamtkultur der Menſchheit oder, noch ſchärfer ausgedrückt, die Weltanſchauung der jeweiligen Epoche ſein. Aber hierbei haben wir es mit nichts Feſtſtehendem und nichts in Wirklichkeit Allgemeinem zu tun; denn dieſe Geſamtcharaktere einer ganzen Zeit ſetzen ſich ebenſo nur als Durchſchnittswerte aus den Einzelanſchauungen der Individuen zuſammen, wie ſich etwa das, was wir Nationalcharakter nennen, als Durchſchnittswert der Einzelcharaktere aller Volksangehörigen ergibt. An dieſen Allgemeinheiten hat jeder einzelne Zugehörige ſeinen Anteil, aber bei keinem deckt ſich dieſer ſein Anteil vollſtändig mit dem, was der Geſamtheit eignet; und ſo bleibt alſo für den einzelnen die Möglichkeit ſelbſt einer ſtrengen Gegenſätzlichkeit zu einem anderen einzelnen auch innerhalb dieſer überragenden Geſamtheit möglich und wird nur in allzuvielen Fällen wirklich. Daher die Unverſöhnlichkeit der Gegenſätze, gerade wenn es ſich um Dinge handelt, die ſo wie die Achtung vor dem Sittlichen und die Verehrung vor dem Künſtleriſchen den Menſchen — und zwar jeden Kulturmenſchen — im Innerſten erregen und bewegen.

Welche Anſchauungsweiſe da nun den Sieg über die andere davonträgt, wenn ein Widerſpruch fühlbar wird, das iſt rein individuell, und

das Höchſte, wozu man in dieſer Richtung, um zu einem friedlichen und ſchiedlichen Zuſammenleben zu kommen, gelangen kann, iſt die Einſicht, zu der jeder einzelne möglichſt zu bringen iſt, daß die Verhältniſſe wirklich ſo liegen, wie es eben auseinandergeſetzt iſt, daß jeder gebildete Einzelne begreift und zur Norm ſeines Urteilens und Handelns macht, daß in gewiſſen Dingen Uebereinſtimmung aller und mit allen unmöglich, aber „jedem Narren ſeine Kappe“ zu laſſen iſt, — in dem Bewußtſein, daß die Narrenkappe, die man ſelber trägt, für den anderen mindeſtens ebenſo lächerlich erſcheint wie die des anderen in der eigenen Wertſchätzung.

Das eigentlich Schwierige in der Anwendung dieſer Grundſätze auf den möglichen Konflikt zwiſchen Aeſthetik und Ethik, zwiſchen Kunſt und Sittlichkeit liegt lediglich darin, daß ſich in dieſen Konflikt noch ein ganz fremdartiger Geſichtspunkt einmiſcht, der die klare Einſicht ſtört und ſelbſt die Verſtändigſten an einer beſtimmten Stelle um Sinn und Verſtand bringt. Es miſcht ſich hier nämlich ein Geſichtspunkt ein, der nicht, wie alle bisher betrachteten und wie insbeſondere auch der ethiſche und der äſthetiſche, ein rein menſchlicher, der Beobachtung und Erkenntnis und bis zu einem gewiſſen Grade der Beweisführung zugänglicher iſt, ſondern der ſeiner Natur nach ſich all dieſen Bedingtheiten entzieht und von je her das Beſtreben gehabt und mit Erfolg durchgeſetzt hat, als ein ſchlechthin höherer und alles überragender ſich ſelber zu betrachten und von den anderen anerkannt zu werden. Das iſt der religiöſe Standpunkt.

Von je her haben die Religionen die Ethik ins Schlepptau genommen; d. h. die ſittlichen Forderungen ſind unter die Autorität religiöſer Vorſtellungen eingeordnet worden, und ſtatt für ſie eine ſachliche Notwendigkeit und einen menſchlichen Urſprung zu ſuchen und anzuerkennen, hat man es vorgezogen, ſie als Ausflüſſe göttlichen Willens, als Verordnungen eines Weſens, gegenüber dem es keinen Zweifel und keinen Widerſpruch gibt, auszugeben.

Es gehört nicht an dieſe Stelle, nachzuweiſen, daß es weder der Religion noch der Ethik förderlich geweſen iſt, in eine ſolche unnatürliche und höchſtens für primitive Entwicklungsſtufen erklärliche und vielleicht gar wünſchenswerte Verbindung zu kommen. Gegenwärtig darf man als ein Ergebnis der wiſſenſchaftlichen Forſchung die Einſicht feſtſtellen, daß zwiſchen beiden Gebieten eine Kluft zu befeſtigen iſt, und das eine mit dem anderen unmittelbar nichts zu ſchaffen hat. Die Ethik

iſt ſehr ſtreng und intolerant. Von je her iſt ſie an das kategoriſche „du ſollſt“ gewöhnt, und ſie läßt daher ſchwer mit ſich reden, wenn von anderer Seite Zugeſtändniſſe irgendwelcher Art von ihr verlangt werden. Und doch iſt es ein Irrtum, zu glauben, daß irgendwelche menſchlichen Sittengeſetze ſo etwas wie „Ewigkeit“ für ſich in Anſpruch nehmen könnten und für alle Fälle ſo unverbrüchlich gelten dürften, daß ſie in keiner Weiſe von beſonderen Verhältniſſen beeinflußt und verändert werden könnten. Sieht man ſich den Gang der Entwicklung auf dieſem Gebiete an, ſo findet man vor allen Dingen, daß neben der durchgängigen Geltung weniger großer Forderungen, die mehr oder weniger überall aufgeſtellt worden ſind, ein gewaltiges Schwanken je nach örtlichen und zeitlichen Verhältniſſen ſtattgefunden hat, woraus wohl ohne Uebereilung der Schluß gezogen werden kann, daß die ethiſchen Forderungen überhaupt als etwas durch die gegebenen Umſtände Bedingtes zu betrachten ſind, und daß auch hier wie überall „Umſtände die Sache verändern“. Dem Einſpruche, deſſen ſich die Ethik in das Gebiet der Aeſthetik angemaßt hat, indem ſie deren Berechtigung zur Darſtellung und ſo oder ſo gearteten Auffassung gewiſſer Gegenſtände vor ihr Forum gezogen hat, liegt die Vorſtellung zugrunde, daß die Wirklichkeit und deren Geſetze das einzig in der Welt Vorhandene und Berechtigte ſind, und daß es daneben nicht ein Gebiet des nur Gedachten, des von der Phantaſie Geſchaffenen und Beherrſchten gibt, in welchem eine glückliche Freiheit von den Beſchränkungen des gewöhnlichen Daſeins einen der charakteriſtiſcheſten Grundzüge bildet. Geſtützt wird dieſer Einſpruch durch den Hinweis auf eine allerdings unwiderſprechliche Wahrheit, nämlich die, daß neben der künſtleriſchen Wirkung, welche eine noch ſo ideale und ſittlich rein empfundene Darſtellung irgendwelcher Art machen kann, auch eine ſtoffliche des Gegenſtandes einhergeht oder wenigſtens einhergehen kann, und daß dieſe ſtoffliche Wirkung durch die künſtleriſche Art der Auffaſſung und Darſtellung nicht hintangehalten und unſchädlich gemacht werden kann, wofern ihr an ſich ein ſolcher Einfluß zuzuſchreiben iſt. Gewiß iſt die künſtleriſche Anſchauung irgend eines Gegenſtandes auch nur das Ergebnis eines beſonderen Standpunktes, welchen der Betrachter des Gegenſtandes dieſem gegenüber eingenommen hat, und es iſt ebenſowenig dem Künſtler gegeben, jeden, dem ſein Kunſtwerk zur Betrachtung vorgeführt wird, geiſtig auf den dem Urheber eigenen künſtleriſchen Standpunkt der Anſchauung zu zwingen, wie der Maler imſtande iſt, es mit Notwendigkeit herbeizuführen, daß der

Betrachter seines Gemäldes sich körperlich genau in den Gesichtspunkt seiner perspektivischen Konstruktion stellt; und ebenso wie diese Konstruktion tatsächlich nur richtig ist und richtig erscheint, wenn sie von diesem einen bestimmten Punkte im Raume aus angesehen wird, ebenso ist auch die künstlerische Darstellung eines Gegenstandes rein künstlerisch in Wesen und Wirkung nur, wenn ihr gegenüber der spezifisch künstlerische Standpunkt eingenommen und eingehalten wird. Niemand kann einen Botaniker abhalten, eine streng wissenschaftliche Prüfung vom Standpunkte seiner speziellen Kenntnis aus an den Darstellungen von Blumen und Früchten zu üben, die ihm ein beliebiges Stilleben eines Malers vorführt, und dabei kann es sich sehr wohl ereignen, daß an den allervorzüglichsten künstlerischen Darstellungen solcher Art sich garstige Fehler gegenüber der wissenschaftlichen Richtigkeit zeigen, Fehler, die sehr wohl imstande sein können, dem wissenschaftlich Gebildeten den Genuß an den Kunstwerken als solchen vollkommen zu verleiden. Ist der Verfasser doch z. B. einmal in einen langen heftigen Streit mit dem verstorbenen Dubois-Reymond über Rembrandts Anatomiegemälde im Haag geraten, zu welchem der große Physiologe kein Verhältnis finden konnte trotz seiner bekannten Feinsinnigkeit, — einfach aus dem Grunde, weil ihn gewisse anatomische Unrichtigkeiten in der Darstellung verletzten, und er darüber nicht hinwegkommen konnte. Dem Verfasser selber ist es begegnet, daß er einen ersten Versuch zur Gestaltung des auf Seite 33 unter dem Titel „Adagio“ wiedergegebenen Bildes eines Violine spielenden Mädchens (obgleich es, rein als Bild betrachtet, dem gegenwärtig vorliegenden unzweifelhaft überlegen war) deswegen nicht ertragen konnte, weil ihm als Geiger die fehlerhafte Haltung der beiden Hände es unmöglich machte, irgend etwas anderes daneben noch zu sehen und zu würdigen. Derartige Beispiele ließen sich häufen, und sie

In Gedanken.

kann jeder leicht aus seiner eigenen Erfahrung und Beobachtung an anderen in großer Zahl beibringen und sich auch frei konstruieren. Wenn nun also jemand, der ein sehr ausgeprägtes und vielleicht etwas schroffes ethisches Empfinden besitzt, an dem materiellen Inhalte einer künstlerischen Darstellung sittlichen Anstoß nimmt, so ist der Fall gar nicht undenkbar und keineswegs unbedingt vorwurfsvoll, wenn er darüber zu einer einigermaßen vorurteilsfreien Würdigung des Kunstwerkes als eines solchen nicht gelangen kann.

Man sieht, daß ich sehr geneigt bin, die Berechtigung des lebhaften Ansturmes gegen die Darstellung des Nackten in der Kunst so weit wie nur irgend möglich als etwas an sich Begründetes anzuerkennen; aber es dürfte aus dem ganzen Gange der Betrachtung wohl hervorgehen, daß hiernach nur die Berechtigung zum Widerspruch *im einzelnen* zugestanden werden darf, keineswegs aber die Berechtigung anerkannt werden kann, *das ganze Gebiet* dieser Darstellungen für die Kunst unter sittlichen Gesichtspunkten verschließen zu wollen. *So* viel muß von der allgemeinen Bildung derjenigen, die einer bestimmten Kulturstufe der Menschheit oder eines bestimmten Volkes angehören wollen, verlangt werden, daß sie einzelne Urteile nicht in voreiliger Weise verallgemeinern, und daß sie nicht beanspruchen, schablonenmäßig nach vorgefaßten Meinungen urteilen zu können. Anschauungen, die von einem Standpunkte aus leidlich begründet zu sein scheinen, können damit noch keineswegs das Recht erworben zu haben wähnen, sich den Anschauungen von einem anderen, an sich auch berechtigten Standpunkte aus rein negierend und absprechend gegenüberstellen zu dürfen. So weit ist ja kaum jemals im Umkreise der heutigen Kulturwelt, auch wenn wir auf Jahrhunderte und selbst Jahrtausende zurückgehen, jemand gegangen, daß er die künstlerische Anschauungsweise an sich, als eine eigentümliche und neben allen möglichen anderen, die menschliches Denken und Empfinden der Wirklichkeit gegenüber annehmen kann, berechtigte grundsätzlich nicht anerkannt hätte. Auch die einseitigsten und verbissensten, bis zu der äußersten Askese vorgeschrittenen Ethiker haben der Kunst an sich ihren Platz innerhalb der menschlichen Betätigungen nicht zu bestreiten gewagt und sich immer nur höchstens gegen einzelne künstlerische Richtungen und Betätigungen von ihrem Sittlichkeitsstandpunkte aus aufgelehnt.

Wird so aber die Kunst als ein berechtigter Faktor im menschlichen Fühlen und Denken zugelassen, dann ist es unzweifelhaft unrichtig, hier

In Betrachtung.

mit einer gewissen Allgemeingültigkeit Grenzen ziehen zu wollen, die nicht aus dem Wesen der Kunst heraus, sondern unter Berücksichtigung eines ganz fremdartigen Vorstellungskreises errichtet werden. Die Möglichkeit eines verständigen und verständnisvollen Zusammengehens der beiden Auffassungsweisen ergibt sich vielleicht am besten, wenn man sich klar macht, daß wirklich unerträgliche Verstöße gegen die eine Anschauungsweise kaum jemals oder nur sehr schwer und unter besonders begünstigenden Umständen auch für die andere Anschauungsweise befriedigend sein können. Die Möglichkeit ist sicher nicht ausgeschlossen, daß Gegenstände und Vorgänge durch die Kunst geschildert werden können, von denen jedes einigermaßen zurechnungsfähige sittliche Empfinden unbedingt empört werden muß. Es gibt sicherlich eine Grenze, jenseits deren das nicht mehr Darstellbare beginnt, wenn man auch noch so sehr weiß und es leider nicht ändern kann, daß in der Wirklichkeit jenseits derselben noch „alles Mögliche und Unmögliche“ existiert. Aber es ist bisher in der ganzen Entwicklung der Kunst kaum ein einziges Beispiel nachzuweisen, wo etwas von dieser Art von einem notorisch bedeutenden Künstler der künstlerischen Gestaltung würdig erachtet worden, und eine solche Gestaltung ihm so gelungen wäre, daß man das Erzeugnis als ein hervorragendes Kunstwerk mit unter die ersten Meisterwerke aller Zeiten mit einer gewissen Uebereinstimmung aller Beteiligten, wie sie sich in dem geschichtlichen Urteil über unzählige Werke der Vergangenheit bis in die nächste Gegenwart herunter ausgesprochen hat, einreihen würde.

Was an Derartigem von der bildenden Kunst hervorgebracht worden ist, das hat schon durch die Form, die es angenommen hat, das Bewußtsein ausgedrückt, daß es ein Schritt vom Wege ist, den sie tunlichst verheimlichen möchte. Es sind das Skizzen oder kleine, an verborgenen Stellen sich findende Entwürfe, niemals aber Werke, die durch vollkommene Ausführung in angemessenem Maßstabe den Anspruch erhoben hätten, als vollgültige Werke eines Meisters vor die Welt zu treten. Einzelne Ausnahmen davon, denen aber auch das Moment der Verheimlichung ihrer selbst anhaftet, kommen freilich in gewissen gleichmäßig sittlich wie künstlerisch verwahrlosten Zeiten vor; aber diese sehr spärlichen Ausnahmen bestätigen nur wie überall die Regel. Wir befinden uns da eben nicht in einer vornehmen Sphäre wirklich edler, mit Recht selbstbewußter Kunst, sondern beobachten einen „Schritt vom Wege“.

Etwas anders ſteht in dieſer Beziehung die Dichtkunſt, bei der zunächſt die Anſchaulichkeit der Schilderung fehlt, und die daher ſehr vieles in ihren Kreis ziehen kann, ohne das Gefühl zu verletzen, was in ſicht- und greifbarer Darſtellung der bildenden Künſte befremdlich und mehr als das wäre. Selbſt die umſtändlichſte Schilderung erſetzt in der Dichtung nicht die Klarheit des einfachen Anblickes eines Gegenſtandes oder ſeiner Abbildung; ja man kann ſogar ſagen, daß die eingehende Schilderung durch ihre notwendige Breite und Länge der eigentümlichen dichteriſchen Schönheit ſo ſchädlich wird, daß ſie ſich aus dieſem Grunde für die Dichter ſelber verbietet und durch die Unſchönheit, die ihr eigen iſt, die Gefahr, die in ihr liegen könnte, aufhebt. Die Dichtung hat dagegen, wie Leſſing in bezug auf derartige Dinge ſchon mit feinſter Empfindung hervorgehoben hat, die Möglichkeit einer Behandlungsweiſe, die kaum einer anderen Kunſt in gleichem Maße zu eigen iſt, nämlich die Fähigkeit, die Schönheit in Reiz zu verwandeln, d. h., wie Leſſing es bezeichnet, ſie in der Bewegung zu zeigen und die Erhabenheit oder Lieblichkeit derſelben an dem Grade ihrer Wirkung auf empfängliche Seelen abmeſſen zu laſſen. Auch in dieſer Richtung kann als reine Möglichkeit betrachtet die Dichtung weit über das ſittlich Erträgliche hinausgehen; aber ſie hat es tatſächlich kaum jemals und auch hier niemals in irgend einer leidlich zurechnungsfähigen Höhe der Produktion getan, — aus dem einfachen Grunde, weil, wofern auch die Umwandlung des bloß Exiſtierenden in ein Reizvolles auch an ſolchen Stellen nicht gerade unbedingt ausgeſchloſſen wäre, die Schilderung des Reizes, den das unbedingt Verbotene und Verwerfliche ausüben kann, weit davon entfernt iſt, als dasjenige Reizvolle dienen zu können, welches der Dichtung ein Mittel zur Erzielung ihrer wahrhaft künſtleriſchen Wirkungen ſein kann. Es kann nicht geleugnet werden, daß es namentlich in gewiſſen Perioden — zur Zeit der italieniſchen Blüte, im Rokokozeitalter, auch unter unſeren zeitgenöſſiſchen Schriftſtellern — einzelne gegeben hat, die in der dichteriſchen Verwertung ſelbſt recht bedenklicher Stoffe ihre beſondere Fähigkeit gezeigt und tatſächlich eine manchmal verblüffende Kunſt der Geſtaltung an den Tag gelegt haben. Unterſucht man aber die Eigentümlichkeit ihrer Wirkung etwas näher, ſo liegt das Geheimnis deſſen, daß ſie trotz aller entgegenſtehenden Gründe und Schwierigkeiten ſo etwas wie eine rein künſtleriſche Wirkung noch hervorzubringen imſtande geweſen ſind, darin, daß ſie eine Ausdrucksweiſe, eine Darſtellungsform für das Unſagbare gefunden haben, die gerade in

der Kunſt der Verſchleierung und Andeutung, der Umgehung des Beleidigenden und Schwierigen ihre eigentümlichen Triumphe feiert, ſo daß alſo auch hier nicht ſowohl in der Ueberſchreitung der vom Standpunkte der Sittlichkeit als Aeußerſtes gezogenen Schranke etwa die Wirkung begründet liegt, ſondern gerade darin, daß durch die Art der Behandlung gewiſſermaßen das Stoffliche des Gegenſtandes verflüchtigt, und nur das geſchickte Spielen mit den erregten Vorſtellungen zum Mittel der Wirkung geworden iſt. Da iſt alſo ſo zu ſagen das Anſtößige des Stoffes zur Seite geſchoben, und es wird mit rein künſtleriſch-techniſchen Virtuoſitäten ein verführeriſches und blendendes Spiel getrieben, welches gerade, weil es ein rein formales iſt, einen wirklich künſtleriſchen Eindruck hervorbringen kann, dem man ſo lange ſich hingibt, wie man unter dem faszinierenden Einfluſſe dieſes Spieles ſteht, um hinterher allmählich zu dem Bewußtſein zu kommen, daß man ſich durch das Intereſſe an dieſem blendenden Feuerwerke von Kunſtfertigkeiten bei etwas an ſich nicht gerade Empfehlenswertem hat feſthalten laſſen, — wo dann gewiſſermaßen auf den prickelnden Rauſch das graue moraliſche Elend folgt.

Dolce far niente.

VI.

Also an dieser Stelle kann man auf Grund der Jahrtausende alten Erfahrung eigentlich wohl die Abwesenheit jeder Gefahr und jedes ernsten Konfliktes feststellen. Die Kunst hat kein Interesse daran, auf das wirklich sittlich Anfechtbare und Faule ihr Gebiet auszudehnen; ihr blühen hier, soweit davon überhaupt die Rede sein kann, weder leichte, noch allgemeine, noch dauernde, noch auch nur wirklich große Triumphe, sondern immer nur gewissermaßen die Duldung, wie man sie in der Gesellschaft nicht ohne Achselzucken dem sogenannten „liebenswürdigen Schwerenöter“ zuteil werden läßt. Die Kunst hat Besseres zu tun, wo ihr größerer Lohn winkt; — und das trifft auch an Stellen, an welchen die strengen Ethiker oft schon geneigt sind, ihr ein Halt zuzurufen.

Nun wäre die Frage immer noch möglich: hat denn die Kunst ein Interesse daran, ein Gebiet zu betreten, welches immerhin mehr vielleicht als irgend ein anderes die Gefahr in sich birgt, einen großen Teil des Kunstpublikums zu verletzen und abzustoßen oder zu reizen und zu verführen. Warum beschränkt sich die Kunst nicht auf solche Gegenstände, die ihr die Teilnahme fast des ganzen gebildeten Publikums sichern, und warum begibt sie sich in Gebiete, bei denen immerhin die

Möglichkeit zugestanden werden muß, daß sie etwas zu weit geht in dem Sinne, wie es eben erörtert worden ist?

Da liegt nun zunächst ein rein technischer Grund vor, welcher der Kunst den Verzicht auf das Studium und die Darstellung des Nackten unmöglich macht. Es ist auf keinem anderen Wege die Kenntnis von der Form, den Bewegungen und dem Ausdrucke des menschlichen Körpers auch in Bekleidung zu gewinnen, wenn all das nicht am nackten Körper studiert wird. Die vielfältig erhaltenen Vorstudien der größten Künstler zu ihren hervorragendsten Werken belehren uns darüber, daß sie auch da, wo bei dem ausgeführten Werke an die Darstellung des nackten Körpers gar nicht gedacht werden sollte, zur Sicherung ihrer Schilderung der bekleideten Körper die Studien zu den bedeutenderen Figuren ihrer Kompositionen mit dem Akte begonnen haben. Wir haben von Raffael Dutzende von nackten Studien zu verschiedenen seiner zahlreichen Madonnen-Darstellungen, zum Beispiel zu der Madonna in der „Heiligen Familie Franz I." im Louvre, und wir können sehen, daß er an dem bloßen Körper die glücklichste Stellung für die Komposition und die Organisation des Körpers in diesen Stellungen bis zum Ende durchprobiert und durchstudiert hat, um dann vollkommen sicher zu sein, im bekleideten Körper den richtigen Eindruck durch eine absolute Richtigkeit und Uebereinstimmung der Zeichnung mit dem wirklichen Bewegungsorganismus des gleichwohl bekleidet dargestellten Körpers hervorzubringen.

Es ist nicht umsonst, daß auf allen Kunstschulen, ja selbst auf denjenigen, die nicht für die hohe Kunst, sondern die nur für das Kunstgewerbe im Zeichnen, Modellieren und Malen vorbilden, die Uebungen nach dem Akte, nach dem lebenden nackten Modelle eine hervorragende Rolle spielen, einen großen Teil der Unterrichtszeit beanspruchen und gerade an die Leistungen der Schüler die höchsten Anforderungen stellen. In Ansehung und Anerkennung dessen, daß in dieser Fertigkeit und Fähigkeit gewissermaßen der Schlüsselpunkt liegt für die künstlerische Fähigkeit, die der Betreffende überhaupt dereinst zu erlangen und zu entwickeln imstande sein wird, wäre nur etwa zu sagen, daß diese Studien 'ja eben als Hilfsmittel zugelassen werden könnten, wenn sie nicht zu vermeiden sind, daß aber daraus noch nicht die Notwendigkeit folgt, Gegenstände ähnlicher Art in ausgeführten Werken der Kunst darzustellen. Studien müssen ja nach den verschiedensten Richtungen gemacht werden, und nicht bloß der lebende

Körper, auch der tote wird in bezug auf die feineren Details seiner Organisation durch Zerlegen zugänglich gemacht, also das anatomische Präparat muß studiert werden und wird gezeichnet. Gleichwohl hält es niemand für nötig, solche Dinge in fertigen Kunstwerken zur Darstellung zu bringen; von ganz vereinzelten Fällen abgesehen wie etwa die Anatomie von Rembrandt oder sonstige Werke, bei denen aus dem Stoffe sich die Notwendigkeit ergibt, vielleicht an einer einzelnen Person oder Leiche innere Teile, die den Umständen nach erkennbar zutage liegen, darzustellen. Das sind jedenfalls verschwindende Ausnahmen.

Es ist nicht ganz leicht, hierauf eine so schlagende und unwidersprechliche Antwort zu geben, wie es im Interesse der Sache wünschenswert wäre. Natürlich sind die Gegenstände als solche in fertigen Kunstwerken nicht dadurch zu rechtfertigen, daß sie beim Studium nötig sind, sondern ihre wirkliche Ausführung in selbständiger künstlerischer Gestaltung kann nur durch Rücksichten begründet werden, die in der Kunst selber als einer gestaltenden, nicht aber in den Bedürfnissen des werdenden Künstlers liegen.

Hierbei ist zunächst ja auch mit der Erfahrung zu rechnen. Die mythenbildende Phantasie der Menschen, welche uns die erste und ursprünglichste künstlerische Betätigung der Volksseele darstellt, hat überall Sagen und Gestaltungen geschaffen, welche in das hier fragliche Gebiet mit Notwendigkeit hineinführen. Teils haben diese oft ja bis an den Anfang aller Dinge zurückgreifenden Sagenbildungen die ursprünglichsten denkbaren Zustände zum Gegenstande, und daß sie da zur Beschäftigung mit Gestalten kommen, denen die Bekleidung unbekannt ist, versteht sich ganz von selber. Aber auch noch in viel entwickelteren Zuständen, die uns in den Sagenbildungen entgegentreten, liegen trotzdem die verschiedensten Motive vor, von der den jetzigen Menschengeschlechtern eigentümlichen und gewöhnlichen Kleidung Umgang zu nehmen. Ein gewisses Bedürfnis zu idealisieren, über das Gewöhnliche hinausgehende, von ihm abweichende und in irgend einer Beziehung eigenartig anziehende Zustände und Gegenstände zu erfinden und zu schildern, findet ein besonders wirksames Mittel darin, ein Element der gewöhnlichen Erscheinungen des Lebens, welches ganz besonders an Bedürftigkeit und Beschränktheit zu erinnern scheint, von den idealen Gestalten und Vorgängen fern zu halten. Daß oft auch besondere Lagen und Vorgänge, welche in den Sagen geschildert werden, eine derartige Auffassung der handelnden Persönlichkeiten bedingen, kommt hinzu.

Man darf alſo als eine feſtſtehende Tatſache hinſtellen, daß in der künſtleriſchen Phantaſie das Nackte von je her eine hervorragende Rolle geſpielt hat; und da die älteſten Phantaſiegebilde auf die ſpätere mythenbildende und kunſtſchaffende Tätigkeit bis in unſere Zeit herunter einen ſtetigen und beſtimmenden Einfluß gehabt haben, die älteſten Vorſtellungen mehr oder weniger unverändert ſogar noch in den Ideenvorrat hoch entwickelter Kulturvölker als etwas Lebendiges und fortgeſetzt Sprießendes übergegangen ſind, ſo läßt ſich aus dieſem einfachen Grunde ſchon das Nackte als Gegenſtand aus der Kunſt unmöglich verdrängen.

Sieh da!

Es kommt noch etwas andres hinzu, was in der Natur der Kunſt ſelber eine Begründung für dieſe Richtung des künſtleriſchen Schaffens nachweiſt. Mit vollem Rechte hat namentlich Kirchmann als ein wichtiges Beſtimmungsmoment im Schönen das „ſinnlich Angenehme“ aufgeſtellt; d. h. den künſtleriſchen Erſcheinungen eignet als etwas Artbedingendes eine erfreuende Wirkung auf die höheren Sinne, Auge und Ohr. Ohne dieſe eigentümlich das Aufnahmeorgan anregende Eigenſchaft iſt Schönes nicht denkbar. Es kann aber

häufig dieſes ſinnlich Angenehme ſogar ſtark in den Vordergrund der Wirkung, auch nach der Abſicht des Künſtlers, treten, und das ergibt dann ein großes Gebiet der Kunſtſchöpfungen, deſſen Charakteriſtik etwa mit dem Worte „gefällig“ gegeben werden könnte. Eine große Anzahl von künſtleriſchen Schöpfungen hat nicht ſowohl in der zugrunde liegenden mehr oder weniger tiefen Idee ihre Begründung und ihre Hauptwirkung, ſondern ihnen liegt nur ein leichtes Motiv zugrunde, welches künſtleriſch ſeine Bedeutung und ſeine Eindrucksfähigkeit durch die ausnehmend anmutige Geſtaltung der Erſcheinung bekommt. Hier tritt alſo das Reizvolle, das, was den Sinnen gefällt, auffällig in den Vordergrund; und wenn es hiernach auch nicht unbedingt notwendig erſcheint, daß alles, was in hervorragendem Grade eine derartige Wirkung hervorzubringen imſtande iſt, auch von der darſtellenden Kunſt als Gegenſtand ergriffen werden muß, ſo iſt es doch mehr als natürlich und begreiflich, daß die Kunſt ſich einen Gegenſtand nicht entgehen läßt, der erfahrungsgemäß, wie ſchon durch die Erinnerung an die älteſten Phantaſiebildungen der Menſchheit bewieſen iſt, auf die Vorſtellungen der Menſchen einen außerordentlich ſtark erregenden und erfreulich belebenden Eindruck macht. Mag das mehr oder weniger auch mit dem zuſammenhängen, was man in tadelndem Sinne als ſinnlich bezeichnet, ſo iſt damit ein Vorwurf von ſolcher Schwere, daß er die Verwerfung der ganzen künſtleriſchen Richtung auszuſprechen berechtigte, doch im entfernteſten nicht verbunden. Die Phantaſie eines Hörers oder Beſchauers läßt ſich durch das, was der Künſtler unmittelbar gibt, ſo wie ſo nicht in Schranken ſchlagen; ja man kann ſogar weiter gehen: die Aufgabe des Künſtlers iſt es ja viel mehr, die Phantaſie ſeines Hörers oder Beſchauers anzuregen zu einem Weiterſpielen mit dem Gegenſtande, der ihm vorgeführt wird, als demſelben alles an Anſchauungen und Empfindungen vorgebildet, fix und fertig zur bloßen Aufnahme zu übertragen. Es iſt daher eine große Torheit, ſich vorzuſtellen, daß eine beſtimmte Einſchränkung der künſtleriſchen Darſtellungen, und zwar eine ſolche allein, auch nur in hervorragendem Grade irgend eine etwa gefürchtete Einwirkung auf die Phantaſie der Hörer oder Beſchauer und dadurch auch auf ihre Willenstätigkeit ausſchließen könnte. Der Phantaſie die Wege in ſolcher Richtung zu verlegen, iſt dem Künſtler nicht gegeben und iſt ihm etwa durch konventionelle Beibehaltung der Bekleidung nicht möglich. Können wir doch die Erfahrung machen, daß gewiſſe Zugeſtändniſſe, welche die Kunſt der ethiſchen Einrede in die

Eva.

Darſtellung des Nackten gemacht hat, indem ſie ſich zu kleinen Abſtrichen, ſozuſagen, von der Nacktheit verſtanden hat, nicht im mindeſten imſtande ſind, die Wirkung zu üben, welche von ihnen erwartet wird. Nicht mit Unrecht iſt die Behauptung aufgeſtellt worden, daß die völlige Nacktheit, welche an nichts die Kleidung Bedingendes — ſei es Bedürftigkeit, ſei es Schamhaftigkeit, ſei es ſonſt, was es wolle, — erinnert, viel weniger die Phantaſie des Beſchauers in unlautere Bahnen lenkt als eine ſozuſagen tendenziöſe örtliche Verhüllung. Dieſe Wirkung wird noch beſonders dadurch befördert, daß alle ſolche künſtlichen Aushilfen dieſe ihre Natur verraten, inſofern man ſich in der Regel nicht vorſtellen kann, daß ſie anders als gerade in dem dargeſtellten Momente möglich wären. Keidungsſtücke oder mitgeführte Zeugfetzen, die nicht der körperlichen Bewegung zu folgen vermögen, verraten ſich ohne weiteres als Hilfsmittel zu etwas, was mit Kleidung keinen Zuſammenhang hat, ſondern Zwecke verfolgt, die von dieſer verſchieden ſind; und da jede Andeutung des Künſtlers von der Phantaſie des Beſchauers aufgenommen und unwillkürlich ausgeſponnen wird, ſo ſind gerade derartige Elemente künſtleriſcher Darſtellungen das Allergefährlichſte im Sinne ethiſcher Beanſtandung, was überhaupt zu denken iſt.

Es iſt ja doch auch im höchſten Grade bezeichnend, daß die ſpezifiſch religiöſen Vor- und Darſtellungen aller Bekenntniſſe, das Chriſtentum nicht ausgenommen, mit Anſchauungen angefüllt ſind, die ſich mehr oder weniger unmittelbar mit dem hier in Frage ſtehenden Gebiete berühren; und ſelbſt das Mittelalter, welches doch gewiß mit ſeinem ganzen Denken, Fühlen und Schaffen unter der Botmäßigkeit religiöſer und kirchlicher Satzungen ſtand, hat es ſich nicht verſagen können, in ſeinen zahlreichen Sagenkreiſen, die namentlich in ſeiner Dichtung einen außerordentlich ſchönen Ausdruck gefunden haben, ſich in Stoffen zu ergehen, die nicht bloß das hier betrachtete Gebiet betreten, ſondern ſogar vielfältig wirklich nicht ganz unbedenklich in ethiſcher Beziehung ſind, und zwar unter Geſichtspunkten, die ſelbſt von dem toleranteſten oder, wenn man will, eigenwilligſten äſthetiſchen Standpunkte aus berückſichtigt werden müſſen. Gibt man auch keineswegs zu, daß das ethiſch Anſtößige künſtleriſch wertlos und zu vermeiden ſei, ſo iſt doch immer noch ein großer Unterſchied zwiſchen demjenigen zu machen, was gewiſſermaßen rein zur Schönheit verklärt werden kann, und demjenigen, wobei von dem rein Stofflichen der Vorſtellung nicht wohl in ſolchem Sinne abgeſehen werden kann.

Jedenfalls ſind Ueberlieferungen und Gewohnheiten in allen Kulturgebieten etwas ſo Zwingendes, daß man ſich hüten muß, ſich dagegen aufzulehnen und das Hergebrachte beſeitigen zu wollen. Liegen die Dinge in der Natur der Verhältniſſe und laſſen ſie ſich, wenn auch mit gewiſſen Zugeſtändniſſen von mancher anderen Seite her, mit den ſonſtigen Kulturverhältniſſen und -Forderungen in Einklang bringen, haben ſie zudem mancherlei im Laufe der Zeiten hervorgebracht, was man nicht ohne Schmerz aus der Erinnerung der Menſchen ſtreichen würde, ſo ſoll man, ſtatt ſich auf den abſprechenden Standpunkt irgend einer einſeitigen Auffaſſung zu ſtellen, zu *verſtehen* ſuchen — im Sinne der Frau von Staël: „tout comprendre c'est tout pardonner“. Ja, man kann ſogar hierüber noch hinausgehen; das, was ſich wirklich verſtehen, d. h. als aus innerſter Notwendigkeit hervorgegangen, nicht bloß als Auswuchs oder Ausnahme begreifen läßt, das darf man gar nicht nur „verzeihen“ und duldend zulaſſen wollen, ſondern dem muß man ſeine Daſeinsberechtigung ohne Vorbehalt und ohne die Affektation eines überlegenen Standpunktes zugeſtehen. Etwas ſo wirklich begreifen, heißt es billigen.

So iſt es alſo auch zu verſtehen und zu billigen, daß in der Kunſt von je her lebhaft das Verlangen empfunden worden iſt — und das betrifft nicht nur die bildenden Künſte, ſondern auch die Dichtung —, die Menſchheit in ihrem idealen Urzuſtande oder ihrem Vollendungszuſtande, abgeſehen von allen denjenigen Beeinträchtigungen dargeſtellt zu ſehen, welche die Notwendigkeit der Kultur und des Zuſammenlebens verurſacht hat. Die Kleidung erſcheint unter dieſem Geſichtspunkte lediglich als einer jener „Zeugen menſchlicher Bedürftigkeit“, deren Beſeitigung als ein Hauptverdienſt der künſtleriſchen Darſtellung ja auch von Schiller bezeichnet und geprieſen wird. Unzweifelhaft bietet das künſtliche Gebäude des menſchlichen Körpers eine ſo auserleſene Fülle von Schönheiten in der ruhenden Form wie in der Bewegung dar, daß das künſtleriſche Auge, welches ſich in der Welt nach Wirkungsmotiven und Schönheitsmomenten umſchaut, kaum umhin kann, an dieſer Stelle haften zu bleiben, und nur ſehr ſchwer ſich dem Zwange fügen würde, aus irgend welchen nicht künſtleriſchen Gründen auf dieſe Fülle von Schönheit zu verzichten. Muß doch auch bei dieſen Darſtellungen, wenn ſie in die Kunſt eingehen, daran erinnert werden, daß die ſtoffliche Wirkung durch die Formung mittels der künſtleriſchen Mittel in einer ſehr wirkſamen Weiſe zurückgedrängt wird. Schiller

dürfte — wie ſchon geſtreift worden — der erſte geweſen ſein, der mit einiger Klarheit und Schärfe darauf hingewieſen hat, daß die in der Kunſt ausgeprägten Gegenſtände in dem Beſchauer oder Hörer nicht dieſelbe Art von Gefühlen erregen, welche die Anſchauung der Wirklichkeit hervorbringt, ſondern daß an die Stelle dieſer realen Gefühle ideale Gefühle treten, gewiſſermaßen von aller Verunreinigung durch ſtoffliche Beimengungen und poſitive Willenserregungen befreite Gefühle, wie das dann namentlich H. v. Kirchmann in ſeiner Aeſthetik in ausführlicher Weiſe dargelegt und zu einer weſentlichen Grundlage ſeines äſthetiſchen Syſtemes und ſeiner Charakteriſtik der künſtleriſchen Wirkungen gemacht hat.

Der Unterſchied zwiſchen beiden Arten von Gefühlen iſt leicht zu erkennen. Hauptſächlich beruht er darin, daß die realen Gefühle zur Veranlaſſung von Willenserregungen werden, die idealen aber nicht. Schon hieraus ergibt ſich, daß nur die realen Gefühle vom Standpunkte der Ethik aus gefahrdrohend ſind, inſofern, als ſie Willensregungen irgendwelcher verwerflichen Art veranlaſſen können. Gefühle aber, welche keine Willensregungen auslöſen, wie das bei den idealen Gefühlen der Fall iſt, können ſittlich nicht gefährlich werden. An ſich ſind Gefühle weder ſittlich noch unſittlich, nur Handlungen können das eine oder das andere ſein. Sobald alſo der Uebergang von Gefühlen zu entſprechenden Handlungen durchbrochen iſt, oder ein ſolcher Uebergang überhaupt nicht ſtattfindet und ſtattfinden kann, ſo iſt damit alle ſittliche Bedenklichkeit ſolcher Gefühle und ihrer Erregung beſeitigt. Man mache ſich z. B. klar, daß man Zeuge eines Unfalles iſt. In der Wirklichkeit wird der Anblick eine Willensregung auslöſen, welche darauf ausgeht, dem Verunglückten beizuſpringen und zu helfen. Alles, was an Empfindungen der hieraus folgenden Tat vorausgeht, iſt ſittlich indifferent, nur die ſchließlich erfolgende Tat fällt unter die ſittliche Betrachtungsweiſe. Wird dagegen ein Unfall ähnlicher Art uns in einem Kunſtwerke vorgeführt, ſo regen ſich in uns zwar dieſelben Gefühle der Teilnahme u. ſ. w. wie bei einem wirklichen Unfalle; aber das Bewußtſein, daß es ſich bei dem Beobachteten nicht um einen wirklichen Vorgang handelt, verhindert, daß die dadurch erregten Gefühle in die Abſicht zu einem tätigen Eingreifen übergehen. Die Gefühle werden gewiſſermaßen in chemiſcher Reinheit erzeugt, ohne daß ſie durch die Beirrungen unklar gemacht werden, welche bei dem wirklichen Vorgange eben durch die Wirklichkeit verurſacht ſind. Das, was

Aufregendes, was Empörendes, was Schmerzliches in einem wirklichen Vorgange dadurch liegt, daß man das Bewußtsein hat, jede verstreichende Sekunde kann eine Gefahr, kann eine nicht wieder rückgängig zu machende Entscheidung herbeiführen, das fällt bei der künstlerischen Vergegenwärtigung eines solchen Vorganges fort. Man braucht nicht zu zittern vor dem Eintritt derjenigen Ereignisse, die nur durch herzhaftes persönliches Eingreifen in der Wirklichkeit möglicherweise verhindert werden könnten. Infolgedessen tritt das ein, was Platen einmal sehr schön von dem Schmerze sagt mit den Worten:

„Wer ganz mit seinem Schmerz allein,
Der lernt den Schmerz genießen."

Indem man mit dem erregten Gefühle auch gewissermaßen „allein" ist, ohne sich um den erregenden Vorgang als einen wirklichen und unser Interesse tätig in Anspruch nehmenden zu kümmern zu brauchen, kann man sich ganz mit diesem Gefühle als etwas Gegenständlichem Selbständigem beschäftigen, es in seinen verschiedenen Modifikationen und Stadien betrachten, und so „genießen". So schmerzlich derartige Empfindungen ihrer Natur nach, wenn wir sie nämlich durch wirkliche Vorgänge erfahren, auch sein mögen, — werden sie durch die Kunst erregt, so fällt eben das Peinigende dieser Schmerzlichkeit fort, und es bleibt nur dasjenige übrig, was an ihnen wie an jeder Erregung unseres Gefühlslebens beinahe als wonnig zu Bezeichnendes sich vorfindet.

Nur darauf beruht die Möglichkeit eines Vergnügens an tragischen Gegenständen, welches zu erklären von je her den Aesthetikern große Schwierigkeit gemacht hat. In der Tat, so lange wie man sich dessen nicht bewußt wird daß die ganze Empfindungsweise gegenüber einer künstlerischen Darstellung eine durchaus abweichende von derjenigen ist, die gegenüber einem wirklichen Vorgange statt hat, so lange ist das Vergnügen an tragischen Gegenständen einfach unerklärlich, — oder es könnte nur als Roheit erscheinen. Sobald aber dieser Unterschied völlig klar geworden ist, hat es gar keine Schwierigkeiten, sich deutlich zu machen, daß man an diesen rein erweckten Gefühlen als solchen ganz unabhängig von ihrer besonderen Eigenart ein eigentümliches Wohlgefallen empfinden kann, nämlich in der Beobachtung des Gefühles selber in einem Zustande vollkommener Sicherheit vor irgend welchen peinlichen Berührungen durch eine drohende Wirklichkeit.

Gegen die Sonne.

VII.

Aus der Einsicht in diese der Kunst eigentümlichen Verhältnisse sind nun nach der Seite der ethischen Würdigung der Kunst und ihrer Einwirkung auf den Menschen noch lange nicht die richtigen Schlußfolgerungen gezogen worden. Ich selber bin wohl der erste gewesen, der in ganz weit ausgreifenden Zügen das Verhältnis zwischen den Künsten und der Willensdressur des Menschen, mit einem Worte den Wert des Aesthetischen für die Pädagogik dargelegt hat,*) und es hat lange genug gedauert, bis in etwas weiteren Kreisen der Kunstkenner und der Lehrtätigen so viel davon durchgesickert und zum Verständnis gekommen ist, daß vor einigen Jahren die Idee eines Kongresses reifen konnte, der in Dresden zur Besprechung der einschlägigen Fragen zusammentrat; und es ist erstaunlich, auf einer wie niedrigen Stufe sich die Einsicht in diese Verhältnisse bei den dortigen Verhandlungen noch gezeigt hat, und wie unreif die Vorstellungen und Vorschläge waren, die dort zutage traten. Es ist das nur ein Beweis dafür, wie eifrig die Belehrung und Aufklärung nach dieser Richtung betrieben werden

*) Aus der ästhetischen Pädagogik, Berlin 1873. (Sechs Vorträge, gehalten 1869.)

muß, damit sie auch in weiteren Kreisen gewissermaßen in Fleisch und Blut übergeht und zu einem zuverlässigen Ingrediens der herrschenden Anschauungen und damit des Wollens und Handelns wird. Die Ethiker haben alle Veranlassung, gerade auf diese Seite der Sache ein sehr aufmerksames Auge zu richten; denn sie dürfen doch die Wichtigkeit des Umstandes nicht übersehen oder gering achten, daß gerade die Gewöhnung an eine ästhetische Anschauungsweise der Dinge eines der mächtigsten Bollwerke gegen die Gefahr einer rein materiellen, sinnlichen Auffassung derselben in ihrer Realität bildet. Was hierbei vorgeht, kann nicht kürzer, treffender und schöner gesagt werden, als es Schiller in den „Künstlern“ ausgedrückt hat, wenn er den Einfluß der ersten auf den Menschengeist einwirkenden Kunstschöpfungen so charakterisiert:

Zum ersten Mal genießt der Geist,
Erquickt von ruhigeren Freuden,
Die aus der Ferne nur ihn weiden,
Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
Die im Genusse nicht verscheiden.

Hier sind alle Elemente der ästhetischen Betrachtungsweise mustergültig zusammengefaßt, und die Abwehr, die darin gegenüber einer grob sinnlichen und für das ethische Leben gefahrdrohenden Auffassung liegen, unverkennbar angedeutet. Eine „ruhigere Freude“ an den Gegenständen ist die ästhetische Betrachtung, weil sie nicht das Aufregende des wirklichen Vorganges und der mit ihm verbundenen Empfindung hat. „Aus der Ferne nur ihn weiden“, d. h. mit Freude und Genuß erfüllen, das ist die Eigentümlichkeit gerade der künstlerischen Anschauung, welche nur Anschauung, aber niemals Begehrlichkeit ist, die daher niemals durch die Begierde den Gegenstand der Betrachtung an sich oder „in sich reißt“, ihn sich in Wirklichkeit aneignen und in seinen Besitz bringen will. Und „Freuden, die im Genusse nicht verscheiden“, sind tatsächlich eben nur die ästhetischen, niemals die realen, die rein sinnlichen, von welchen es vielmehr heißt, wie Faust klagt:

So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Während die sinnliche Betrachtungsweise des wirklichen Dinges zu einer augenblicklichen Befriedigung führen kann, damit aber auch am Ende angelangt ist, hinterläßt die ästhetische Freude an dem Gegenstande etwas Dauerndes im menschlichen Gemüte, gewissermaßen einen unverlierbaren Besitz der Anschauung selber und der geläuterten Empfindungen, welche

Coquetterie.

mit ihm verbunden ſind. Und die Gewöhnung an eine derartige Anſchauungsweiſe, von der man nicht etwa glauben darf, daß ſie zu ihrer Erregung einer künſtleriſchen Darſtellung durchaus bedürfe, ſondern die vollkommen möglich iſt auch gegenüber wirklichen Erſcheinungen, feit gegen die Verlockungen der rein ſinnlichen Auffaſſung in einer Weiſe, von der man eine ſelbſtändige Erfahrung beſitzen muß, um ihre Kraft und Eigenart zu erkennen, ja ſie nur für möglich zu halten.

Es iſt daher eine Torheit der Zionswächter der Sittlichkeit, wenn ſie gegen die künſtleriſche Darſtellung von Gegenſtänden, denen ihrer Meinung nach eine beſonders ſtarke Doſis von ſinnlicher Gefährlichkeit innewohnt, in der Weiſe zu Felde ziehen, daß ſie ſie womöglich ganz verhindern möchten. Ein ſehr bedenkliches Experiment an jeder Stelle; denn was einmal in die Gedankenwelt und in die Tätigkeit der Menſchen hineingekommen iſt und ſich irgendwelcher Teilnahme auch nur in beſchränktem Umfange zu erfreuen hat, das iſt ſehr ſchwer auszurotten, und das klügere Teil erwählen unter allen Umſtänden diejenigen, welche ſich damit abzufinden wiſſen, und welche — ſchlimmſten Falles — „aus der Not eine Tugend machen“. Das iſt nun kaum an einer Stelle ſo leicht und Erfolg verſprechend wie gerade an dieſer. Durch die künſtleriſche Darſtellung des menſchlichen Körpers in der vollen Pracht und Schönheit, in der er aus der Hand der Natur nervorgegangen iſt, wenn ſie nicht als eine Auflehnung gegen die Sitte verketzert, ſondern als ein ſelbſtverſtändlicher Teil der künſtleriſchen Betätigungen betrachtet wird, bildet ſich eine künſtleriſche Auffaſſungsweiſe dieſes Gegenſtandes in der Vorſtellung der Geſamtheit heraus, ſoweit ihr irgend der Zuſammenhang mit den Kulturvorgängen und — Anſchauungen der Zeit ermöglicht iſt, — eine Auffaſſungsweiſe, durch die die grobſinnlichen Reizungen, welche in der Wirklichkeit mit dieſen Anſchauungen verknüpft ſein können, ausgeſchloſſen werden, und eine Empfindungsweiſe platzgreift, welche gerade dadurch, daß ſie an die Stelle von Empfindungen einer ethiſch nicht wünſchenswerten Art und Stärke andere faſt ebenſo gewaltige, ethiſch aber gänzlich ungefährliche Empfindungen ſetzt, das kräftigſte Gegenmittel gegen ein Ueberwuchern ſinnlicher Leidenſchaften bildet, — ein ſo kräftiges Bollwerk, wie es niemals in der Verketzerung und Unterdrückung natürlicher Regungen, ohne daß Erſatz für ſie und ihre beglückende Befriedigung nach irgend einer Richtung geſchaffen wird, zu finden iſt.

Alſo nicht die Einſchränkung des künſtleriſchen Gebietes nach vorgefaßten ethiſchen Meinungen kann die wohlverſtandene Aufgabe ſein,

ſondern vielmehr die Erziehung des Menſchengeſchlechtes zu einer würdigen Stellung gegenüber dem Herrlichſten, was an Formengebilden die Natur uns darbietet, und was, rein als Formenſchönheit betrachtet, eine der glänzendſten und glücklichſten Anregungen für das künſtleriſche Denken und Empfinden bietet und in der eben erörterten Weiſe auch zur Läuterung der ethiſchen Handlungsweiſe wirkſam beitragen kann.

VIII.

Im gegenwärtigen Zeitpunkte hat nun die Darstellung des nackten menschlichen Körpers, insbesondere des weiblichen, noch eine ganz besondere Wichtigkeit und eine Aufgabe, die man geradezu als eine Kulturmission bezeichnen kann. Wir stehen inmitten einer Bewegung, welche immer weitere Kreise ergreift und immer stärkere Wellen schlägt und kaum noch zurückgedämmt werden kann, bevor sie irgendwie zu befriedigenden Ergebnissen geführt hat. Ich meine die Bewegung zur Reform der weiblichen Kleidung. Wenn aber die bisherigen Schritte auf diesem Wege verhältnismäßig wenig erfolgreich gewesen sind — sowohl in bezug auf die Ausbreitung der sogenannten Reformkleidung wenig befriedigend, noch viel weniger befriedigend in bezug auf die Lösungen selber, die bisher gefunden worden sind, und die weit hinter dem zurückbleiben, was eine wirklich so zu nennende Reformkleidung an Schönheit, Bequemlichkeit und Unschädlichkeit für den Körper darbieten müßte —, so liegt das im wesentlichen daran, daß an der Grundlage des bisherigen Bekleidungssystemes noch nicht gerüttelt, und das Richtige an dessen Stelle gesetzt ist.

Das Unglück, dessen Schmerzlichkeit wir eben lebhaft zu empfinden beginnen, ist in die Ausgestaltung der weiblichen Kleidung auf dem Wege einer Reaktion hereingebrochen. Ueber die Lebensfreudigkeit und

die Luſt an Formen und Farben, welche die Renaiſſancezeit beſeelte, hat ſich die düſtere Wolke der Gegenreformation entladen, und durch ſie ſind in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die abſcheulichſten Elemente in die weibliche Tracht hineingekommen, welche ſie beſitzt, und welche ſie leider bis auf den heutigen Tag noch nicht hat wieder los werden können. Nicht einmal durch die auch auf dieſem Gebiete ſehr radikale Auflehnung der franzöſiſchen Revolution gegen das geſchichtlich Gewordene und Ueberlieferte iſt ein Umſchwung herbeigeführt, da auf ſie ja leider ebenfalls eine ſtarke Reaktion gefolgt iſt, um an die Stelle alles Errungenen, auch des Wertvollen, etwas anderes, möglichſt das Gegenteil zu ſetzen; und ſo hat alſo auch im XIX. Jahrhundert die Entwicklung der weiblichen Tracht mit einer Verunſtaltung im Prinzip begonnen. Das Beſtreben jener finſteren Mächte, welche ſich gegen die Erfolge des Humanismus in Kunſt und Wiſſenſchaft und der Reformation auf religiöſem Gebiete mit allen Gewaltmitteln der Geiſtesknechtung aufgelehnt haben, ging im Sinne mittelalterlicher Weltanſchauung, wie wir ſie vorher bereits kennen gelernt haben, darauf aus, die Natur zu knechten und alles „Sündhafte“ ſo weit wie möglich zu eliminieren; und das führte in der weiblichen Tracht zu der abſcheulichen Verunſtaltung des Rumpfes durch die damals zum erſten Male in ſchauderhafter Geſtalt auftretende Schnürbruſt, die vollſtändig die natürliche Form bis auf ihre letzten Spuren für das Auge vertilgte, und zu dem zweiten Scheuſal in der weiblichen Tracht, dem Reifrocke, der die Form und Bewegung der unteren Gliedmaßen vollſtändig dem Auge entzog und die weibliche Geſtalt in ihrer Bewegung zu einem unerklärlichen Geheimnis machte. Seitdem hat im weſentlichen die Fortbildung der weiblichen Tracht darin beſtanden, an der fertigen Erſcheinung der angeputzten Dame außen herumzumodeln, alſo lediglich das Geſamtbild als ein völlig durch die äußere Kleidung beſtimmtes zu modifizieren, ohne daß dabei auf das Bekleidete, d. h. auf den unterliegenden Körper, Rückſicht genommen wurde. Im Gegenteil kam es immer mehr dazu, dieſem Körper zugunſten irgend einer Phantaſie in bezug auf die Geſtaltung der fertigen Kleiderpuppe Gewalt anzutun. Die jahrhundertelange Gewöhnung an zwar immer wechſelnde, aber in ihrer Unnatur und Unvernunft ſich gleich bleibende und ſich höchſtens im Grade derſelben gegenſeitig überbietende Koſtümerſcheinungen hat es dahin gebracht, daß uns die Vorſtellung des unbekleideten Körpers in der bekleideten Perſon völlig abhanden gekommen iſt, und wir lediglich von der Vorſtellung — man

möchte beinahe ſagen: — des behängten Kleiderſtänders ausgehen, der uns an Stelle der weiblichen Hälfte des menſchlichen Geſchlechtes entgegentritt. Unmöglich wäre es ſowohl für die Frauen ſelber wie mehr noch für die Männer, dieſen ewigen Wechſel, in dem nichts beſtändig iſt als die Unvernunft, zu ertragen, wenn nicht mittlerweile das Gefühl für den einzigen Regulator des Urteiles in dieſen Dingen, die lebendige Kenntnis des nackten weiblichen Körpers, abhanden gekommen wäre.

Goethe ſchildert einmal, noch in früher Jugend, in ſeinen Briefen aus der Schweiz, in unnachahmlicher Weiſe den Eindruck eines Menſchen, der in der herrſchenden Anſchauung groß geworden iſt, und dem plötzlich die Schuppen von den Augen fallen, als ihm zum erſten Male an Stelle dieſer wunderlichen Lappenpuppe, an die er gewöhnt war, das Weib in der vollen Pracht und Schönheit ſeiner natürlichen Erſcheinung gegenübertrat, und dem zum Bewußtſein kam, wie ſchmählich ſich die allgemeine künſtlich gezüchtete Vorſtellung an der Natur und dem Weibe verſündigt, indem ſie die richtige Vorſtellung vollſtändig aus dem Bewußtſein ausgetilgt und etwas ganz Fremdartiges, Gleichgültiges, zum Teil direkt Widerwärtiges an deſſen Stelle geſetzt hat.

Es iſt unmöglich, daß eine wirklich geſunde Kleiderreform durchgeſetzt wird, d. h. daß zunächſt überhaupt ſo zu nennende neue Formen der weiblichen Kleidung gefunden werden, und daß dieſe beim weiblichen Geſchlechte Anklang finden und dem männlichen Geſchlechte Befriedigung gewähren, wenn nicht mit dieſer ganzen verkehrten, geradezu kulturfeindlichen und naturfremden Anſchauungsweiſe, mit der wir bisher dem Objekte unſerer Geſellſchaftsordnung, der angeputzten Dame, gegenübertreten, aufgeräumt, und die Anſchauung von dem herrlichen Naturgegenſtande, zu deſſen Schmückung die Kleidung beſtimmt iſt, an die Stelle geſetzt iſt. Dieſe Wandlung iſt auf eine vielleicht nicht erwünſchte, aber, da ſie einmal vorhanden iſt, wenigſtens zu einem guten Zwecke zu benutzende Weiſe vorbereitet. Es iſt nicht zu verkennen, daß durch verſchiedene Umſtände — durch gewiſſe Richtungen in der Literatur, durch eine Lockerung der Formen im geſelligen Verkehre, durch die ſich verbreitende naturwiſſenſchaftliche Bildung — die Scheu vor dem Natürlichen, welche der Ausgangspunkt der ganzen geſchilderten verkehrten Entwicklungsreihe geweſen, ſtark in Frage geſtellt worden iſt. Augenblicklich macht ſich die Folge davon nach derjenigen Seite beſonders bemerkbar, nach der dieſe Einwirkung am wenigſten erwünſcht wäre und den Wächtern der öffentlichen Sittlichkeit beinahe eine Art von

Berechtigung zu demjenigen Auftreten gibt, mit dem wir uns schon auseinanderzusetzen gehabt haben. Aber wenn auch in der gegenwärtigen Form unbrauchbar, ist doch eine gewisse Rückkehr zur Natur, eine gewisse Sprengung der bisherigen Fesseln eine gute Vorarbeit für die Umkehr und Erneuerung, welche in unserem Denken und Empfinden notwendig herbeigeführt werden muß. Goethe sagt einmal: „Einer neuen Wahrheit ist nichts schädlicher als ein alter Irrtum“; — und das bedeutet, zur Regel für Umwälzungen in den Kulturanschauungen umgeprägt: Man muß erst verrottete Vorurteile durchbrechen und, auf welche Weise es auch sei, beseitigen, bevor man etwas Richtiges und Besseres an die Stelle bringen kann. Nur eine erledigte Stelle läßt sich wieder besetzen; und so ist es für die hier betrachteten Verhältnisse außerordentlich förderlich, den Narrenthron unserer bisherigen Mode wankend geworden zu sehen, so daß die Herrschaft im Gebiete der Tracht vielleicht auf anderer, besserer Grundlage neu errichtet werden kann.

Dann ist also die Gewöhnung an die Kenntnis und leidenschaftslose Betrachtung der natürlichen weiblichen Körperformen eine Vorbedingung, ohne welche ein Fortschritt unmöglich ist. Ist das aber erkannt, dann muß man die so gewiesenen Wege beschreiten und darf sich nicht durch „des Pöbels Geschrei“, den Höllenlärm von irgend welchen vorgefaßten Meinungen her irremachen lassen. Die Wissenschaft und die Kunst sind beide in der Lage, jeden beliebigen Gegenstand so zu behandeln, daß er von der materiellen Einwirkung auf Empfinden, Denken und Wollen entkleidet und in seiner reinen Wesenheit zur Anschauung gebracht und der geistigen Tätigkeit unterbreitet wird. Da es sich an dieser Stelle der Kleiderreform und ihrer Voraussetzung — abgesehen von den sehr wesentlichen praktischen Gesichtspunkten, welche bei jeder Tracht zur Sprache kommen und gegenüber der empörend unpraktischen gegenwärtigen Frauentracht ganz besonders ins Gewicht fallen, — um künstlerische Dinge handelt, so fällt naturgemäß die nötige Vorbereitung für die Wandlung der Kunst und ihren Betätigungen zu, und man kann daher ohne jede Uebertreibung sagen, daß gerade unter den augenblicklichen Verhältnissen die Kunst eine wichtige erzieherische Kulturmission erfüllt, wenn sie durch eine wahrhaft edle, aber gegenständlich gewissenhafte Behandlung des nackten weiblichen Körpers in ihren Darstellungen die Grundlage für eine verständige und verständnisvolle Auffassung der neuen Aufgaben und für ihre Lösung schaffen hilft.

Eva.

IX.

Die Frage, ob die Darſtellung des Nackten in der Kunſt — ſelbſtverſtändlich ſolche Auffaſſungen abgerechnet, wie wir ſie vorher als ausgeſchloſſen und als der wirklich künſtleriſchen Bearbeitung weder würdig noch fähig gekennzeichnet haben, — „anſtößig“ iſt, exiſtiert nach allem bisherigen für uns nicht; wir haben ſie als einen notwendigen und fruchtbaren Bezirk des künſtleriſchen Schaffens ſo gründlich kennen gelernt, daß wir keine Veranlaſſung haben, an der Zuläſſigkeit dieſes Gebietes noch irgend einen Zweifel aufkommen zu laſſen.

Es entſteht nun nur die Frage, ob an der Freiheit, die ſo für die Kunſt gewonnen iſt, auch die Photographie teilzunehmen berechtigt iſt.

Diejenigen, welche der Anſicht ſind, die Photographie den darſtellenden Künſten in gewiſſer Weiſe angliedern zu können, die ſie für eine Nebenart der in der Fläche geſtaltenden Kunſt halten, wenn ſie auch zugeben müſſen, daß ihre Fähigkeit nicht über das ganze weite

Gebiet, wie es die Malerei beherrſcht, ausgedehnt werden kann, — diejenigen alſo, welche in irgend einer Weiſe die Photographie weſensgleich mit der Kunſt und mit ihr unter gleichen Geſichtspunkten zu betrachten halten, werden keinen Augenblick anſtehen, ihr auch in dieſer Beziehung eine völlige Gleichberechtigung mit der Kunſt zuzugeſtehen.

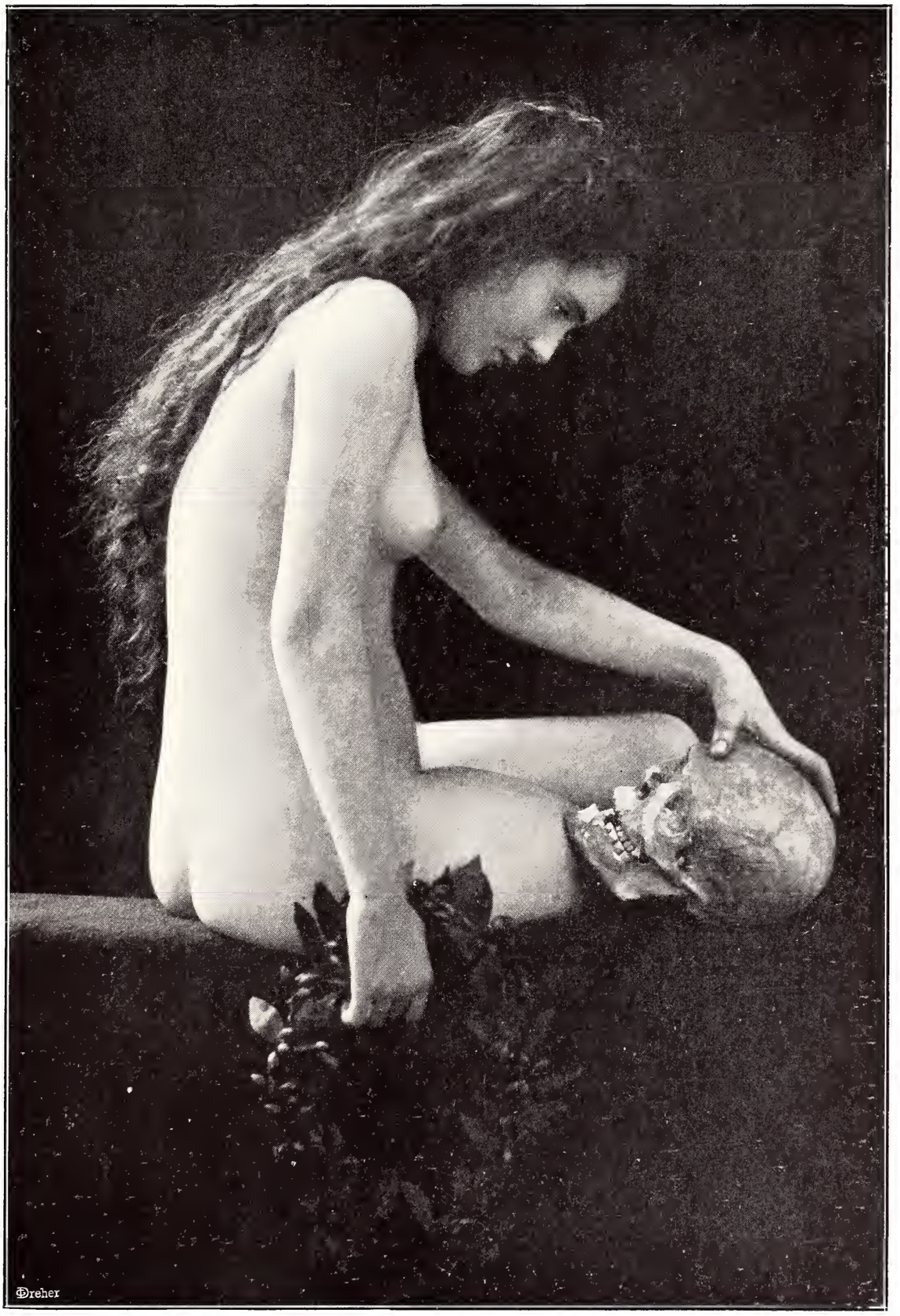
Nun ſteht aber dieſe Gleichſtellung der Photographie mit der Kunſt nichts weniger als feſt; ſie iſt erheblich beſtritten, und, wie gerade der Verfaſſer glaubt behaupten zu dürfen, mit ſehr guten und ſchwerlich zu widerlegenden Gründen; und es würde alſo deswegen ſchon wenigſtens berechtigt ſein, die hier aufgeſtellte Frage noch einmal für ſich durchzuprüfen. Man kann aber gerade das Vorliegende, wenn man die Verhältniſſe vorurteilslos prüft, als einen weiteren Beweis dafür in Anſpruch nehmen, daß zwiſchen der Photographie und der Kunſt ein wirklicher, artbegründender Unterſchied beſteht, daß in der Tat die Photographie nur in ihren Erzeugniſſen eine gewiſſe Aehnlichkeit mit den Werken der bildenden Kunſt hat, daß aber die Entſtehungsweiſe dieſer Erzeugniſſe von derjenigen der Kunſtwerke ſo grundverſchieden iſt, daß es kaum begreiflich iſt, wie dieſe Unterſcheidung, wenn ſie jemals überſehen worden, nicht hat von je her und auf Grund der zahlreichen dafür ins Feld geführten ſorgſamen Nachweiſungen eingeſehen und zugeſtanden werden können.

Der Künſtler kann niemals in ſeinem Schaffen ſich von der Anlehnung an die Natur befreien; ſelbſt die größten Verkünſtelungen und das ſchlimmſte Verſinken in Konventionen hat niemals die Kunſt von dieſer ihrer Grundlage völlig ablöſen können. Man hat dann nur die bewußte Anlehnung an dieſen ewigen Urquell aller künſtleriſchen Vorſtellungen vermißt, und der betreffenden Kunſtart hat die Lebendigkeit und die Allgemeingültigkeit für alle Zeiten gefehlt, welche nur einer Kunſt erreichbar iſt, die den Zuſammenhang mit ihrer Quelle und Lehrmeiſterin, der Natur, nicht verloren hat. Aber dieſer Anſchluß der Kunſt an ihre natürlichen Vorbilder iſt ein durchaus freier, er iſt in jedem einzelnen Falle durch die beſondere Eigenart der künſtleriſchen Phantaſie und durch die beſondere Eigenart der künſtleriſchen Darſtellungsweiſe, alſo durch die individuelle Erfindung und Ausführung des einzelnen Künſtlers bedingt. So genau man weiß, und ſo leicht ſich häufig nachweiſen läßt, daß dem Künſtler bei der Geſtaltung eines Werkes gewiſſe natürliche Gegenſtände als Vorbild und Anregung gedient haben, ſo ſehr der Künſtler ſich auch ausdrücklich zu der Abſicht bekennen mag,

dieſe Gegenſtände erkennbar und ihrer charakteriſtiſchen Erſcheinung nach in ſeinem Werke wiederzugeben, beſteht doch immer ein großer Unterſchied zwiſchen dem, was die Natur gegeben hat, und demjenigen, was bei dem Künſtler erſcheint. Der Künſtler kann ſich gar nicht entbrechen, zu idealiſieren, er macht unwillkürlich, ganz gegen ſeinen Willen aus der Naturanſchauung durch den Akt ſeiner Nachbildung etwas anderes, etwas ihm perſönlich Eigentümliches; und das geht ſo weit, daß man gar nicht wiſſen und feſtſtellen kann, ob der einzelnen gerade vorliegenden künſtleriſchen Darſtellung ein einzelner beſtimmter Naturgegenſtand zum unmittelbaren Vorbilde gedient hat, und welches dieſer Gegenſtand iſt. Der Künſtler kann auf Grund hundertfältiger Naturanſchauungen die Konſtruktion eines Idealbildes vornehmen, in dem von allen dieſen Anſchauungen, die die Wirklichkeit ihm geboten hat, Elemente vorhanden ſind, ohne daß aber das Ganze irgend wo in der Natur exiſtiert hätte.

Auf unſeren Gegenſtand angewendet: eine vom Künſtler gemalte nackte Figur entſteht auf Grund der Kenntnis von den Formen und den Bewegungen des menſchlichen Körpers, die der Künſtler durch wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit der Organiſation des Körpers kennen gelernt und durch tauſendfältige Beobachtung der Wirklichkeit ſich im allgemeinen und im beſonderen geläufig gemacht hat. Die augenblicklich von ihm gebotene Leiſtung aber kann in keiner Weiſe als das Ab- oder Nachbild einer einzelnen natürlichen Erſcheinung gelten, ja, wir wiſſen ſogar ganz genau, daß zwei Dinge hier nebeneinander hergehen — bis zu dem Grade, daß ſie jede Nachforſchung in der angedeuteten Richtung ausſchließen. Wir wiſſen ganz genau, daß der Künſtler einen in großem Maßſtabe gezeichneten, ſorgfältig durchgebildeten menſchlichen Körper ohne Anſchauung der Natur kaum je richtig und überzeugend ſchildern kann. Wir wiſſen aber ebenſo ganz genau, daß der Künſtler kaum je einen einzelnen Körper als Studiengegenſtand findet, der ihm in jeder Beziehung genügt, um das gewiſſermaßen nur abzuſchreibende Vorbild ſeines Kunſtwerkes zu werden. Schon die einzelnen Teile, die ihm ein beſtimmtes Modell in ſozuſagen tadelloſer Schönheit zeigt, ſind noch nicht immer genau in der Form, beziehungsweiſe auch gelegentlich in der Farbe zu brauchen, in der ſie die Natur zeigt. Vollends ein Enſemble eines ganzen Körpers, welches ohne weiteres künſtleriſch verwertbar wäre, ohne durch Mißverhältniſſe und minderwertige Formen im einzelnen den beabſichtigten ſchönen, ungeſtörten Eindruck einer

idealen Kunſtleiſtung ungebrochen erreichen zu laſſen, wird niemals angetroffen. Vor allem aber zu gleicher Zeit ein tadelloſer Körper und ein Kopf, der nach Form und Ausdruck dazu geeignet wäre, im Kunſtwerke der Idee des Künſtlers zu entſprechen, wird einfach niemals gefunden. Vollendete menſchliche Schönheit exiſtiert in der Wirklichkeit nicht, und wenn ſie einmal exiſtieren ſollte, ſo iſt ſie ſo ſelten und für den Künſtler ſo ſchwer auffindbar und zugänglich, daß man dieſe Möglichkeit ohne Fehler ignorieren kann. Tatſächlich iſt es ſo, daß der Künſtler — abgeſehen davon, daß zu der Darſtellung einer nackten Figur ſchon für die verſchiedenen Körperteile verſchiedene Modelle ſtudiert werden müſſen, — jedenfalls neben den Körpermodellen auch noch ein beſonderes Kopfmodell ſuchen muß, welches ſeiner Vorſtellung von der zu ſchildernden Geſtalt entſpricht. Ja, auch hier wiederholt ſich dasſelbe, was bei der Darſtellung der Körperformen ſchon hat hervorgehoben werden müſſen: auch hier ſchreibt der Künſtler nicht die Wirklichkeit ab — ſelbſt wenn er will, weil er findet, daß die ihm vor Augen ſtehende Natur in allem weſentlichen ſeinen Ideen entſpricht —; ſondern wiſſentlich oder unwiſſentlich idealiſiert er auch hier; d. h. er macht aus dem Vorbilde in ſeinem Abbilde etwas anderes; — es braucht nicht gerade immer etwas Beſſeres zu ſein: leider geht ja auf dem langen Wege von dem Auge durch den Arm in den Pinſel — wie der Maler Cont in Emilia Galotti ſeufzend ſagt — nur allzuviel verloren. Aber wenn es auch nichts Beſſeres iſt, was in jedem Falle dem Künſtler gelingt, ſo iſt es unter allen Umſtänden etwas anderes; und ſo kann es auch ſehr wohl vorkommen, daß ein Künſtler, der ſich ſelber vertrauen kann, ſelbſt den Kopf des erſten beſten brauchbaren Aktmodelles einer wirklich ganz idealen Schöpfung zugrunde legen kann, indem er nämlich aus ſeinem Eigenen ſo viel Beſonderes und Paſſendes in die Züge hineinträgt, daß er, wie ich mich an anderer Stelle ausgedrückt habe, gewiſſermaßen eine paſſende Variation auf das natürliche Thema des Modellkopfes macht, in welcher der ihm genehme Charakter bis in die Einzelheiten hinein zuſtande kommt, und die Formen des Modelles eben nur die ganz allgemeinen Grundlinien abgegeben haben. Ich habe an derſelben Stelle daran erinnert, daß zur Zeit des berühmten Gräf-Prozeſſes in Berlin, als das photographiſche Porträt des viel genannten Modelles zu dem viel beſprochenen Gemälde „Ein Märchen“ bekannt wurde, auch andere Bilder von verſchiedenen Malern die Aufmerkſamkeit auf ſich zogen, zu denen allen Bertha Rother auch als Kopfmodell gedient hatte; und



Memento mori.

dieſe Bilder zeigten eine ſo große Verſchiedenheit im Ausdruck und in der Zeichnung, daß man die Phantaſie ſehr anſtrengen mußte, wollte man in allen den zugrunde liegenden Kopf des bekannten Modelles wiedererkennen. Jeder Künſtler hatte, indem er im allgemeinen die Verhältniſſe und die Grundgeſtaltung des Geſichtes angenommen hatte, das in die Einzelgeſtaltung hineingelegt, was ſeiner künſtleriſchen Eigentümlichkeit und den beſonderen Bedingungen des gerade vorliegenden Einzelwerkes entſprach.

Es würde alſo auch niemandem einfallen, der in einem ſolchen Werke einer Porträtähnlichkeit begegnete, daraufhin zu glauben und zu behaupten, daß die betreffende Perſönlichkeit, an welche das Bild erinnert, zu demſelben, wäre es auch nur zu dem Kopfe, geſchweige denn zum ganzen Körper, Modell geſtanden hätte. Tatſächlich hat ja auch die Modellbenutzung bei der Hervorbringung eines Kunſtwerkes nur die Bedeutung, als Unterſtützung für die Hand und das Auge des Künſtlers zu dienen. Das Werk entſteht ſeiner Kompoſition und ſeinem Entwurfe in den Grundzügen nach in der Phantaſie des Künſtlers und meiſt ſogar unter ſeiner Hand als Skizze, ohne daß es dazu eines Modelles bedurft hätte, oder ein ſolches dazu herbeigezogen worden wäre. In der Phantaſie des Künſtlers iſt das Werk fertig ohne jede Anſchauung eines Modelles, und nur bei der materiellen Ausgeſtaltung im wirklich ausgeführten Gemälde oder Bildwerke korrigiert der Künſtler an der Hand des Modelles diejenige Darſtellung des Körpers oder Kopfes, welche ihm im allgemeinen bereits vorſchwebt, ſogar bis zu einem gewiſſen Grade vielleicht ſchon ausgeführt iſt. Es wird das Werk an der Hand des Modelles auf ſeine Richtigkeit geprüft und von etwaigen Fehlern in dieſer Richtung befreit. Entſtanden iſt das Werk und geſchaffen iſt es in allem weſentlichen ganz abſeits von der Exiſtenz des Modelles und ganz unabhängig von der Eigenart des oder der etwa benutzten.

In dieſer Beziehung ſteht es nun mit der Photographie ganz anders. Der Entſtehungsprozeß eines photographiſchen Bildes iſt nicht ein Pendant perſönlicher geiſtiger Arbeit, wie ſie der Künſtler bei ſeiner Produktion leiſtet, ſondern das photographiſche Bild als ſolches entſteht durch einen natürlichen Vorgang, der in ſeinen Einzelheiten gut vorbereitet, d. h. nach einer ſehr fein ausgebildeten und durchaus ſicheren Technik angelegt iſt, einfach von ſelbſt, nachdem der Prozeß mechaniſch ausgelöſt — losgelaſſen — iſt. Auf den Verlauf und den Ausfall dieſes Prozeſſes hat derjenige, der ihn zur Darſtellung eines Bildes benutzt, gar keinen

Einfluß; er muß nehmen, was dabei herauskommt. Er kann ſelbſtverſtändlich, da er bei der Entwicklung u. ſ. w. dem Prozeſſe noch nachhelfen muß, allerlei verderben durch Ungeſchicklichkeit, aber er kann nichts Weſentliches und vor allen Dingen nichts Individuelles in das Ergebnis des Prozeſſes nach ſeinem Willen hineinlegen. Alles, was der Photograph willkürlich und mit überlegter Abſicht und hierbei auch unter Geſichtspunkten, die denjenigen bei der künſtleriſchen Leiſtung verwandt ſind, für den Ausfall ſeines Werkes tun kann, liegt *vor* der Entſtehung des photographiſchen Bildes. Er kann ſeinen Gegenſtand ſuchen, er kann ſeinen Gegenſtand, ſoweit derſelbe ſich ſeinen Abſichten zu fügen imſtande und gewillt iſt, in der Natur ſelber modeln, er kann gewiſſe Anſichten desſelben wählen, er kann Beleuchtungen abpaſſen oder herſtellen, er kann Nebendinge beſeitigen, herbeibringen und anordnen; — aber all das ſchafft nur zunächſt ein natürliches Vorbild, das dann in dem photographiſchen Bilde rein mechaniſch von dem Apparate nachgebildet wird. Wie wenig die Natur geeignet und geneigt iſt, den künſtleriſchen Anſprüchen an ihre Geſtaltung und Umgeſtaltung zu entſprechen, das iſt bekannt genug, und dafür liefern die photographiſchen Abbilder, die wir kennen lernen, einen hinreichenden Beweis. Jedenfalls aber iſt die Geſtaltung der Natur ſelber zu einem möglichſt hohen Grade von Bildmäßigkeit ihrer Erſcheinung in einem beſtimmten Momente keine Kunſtleiſtung und keine Betätigung der eigenen individuellen Schöpferkraft des Aufnehmenden.

Friedrich Theodor Viſcher hat in ſeiner Aeſthetik alle Geſtaltung des natürlichen belebten Stoffes, alſo lebende Bilder, Gartenkunſt, Tanzkunſt und dergleichen, mit Recht aus dem Syſteme der eigentlichen Künſte hinausgewieſen und all dieſe Geſtaltungen im lebenden Stoffe unter den Begriff „anhängende Künſte“ gebracht. Bei dieſen „anhängenden Künſten“ aber ſind die Geſtaltenden als — immer nur in ſehr untergeordneter Weiſe — Künſtler zu nennende nur da zu betrachten, wo es ſich um die Geſtaltung des unorganiſchen oder des pflanzlichen, im höchſten Falle noch des tieriſchen Naturſtoffes handelt. Wo dagegen die Geſtaltung lebendiger Menſchenkörper in Frage kommt, da ſind die wahren Künſtler, die das Werk der „anhängenden Kunſt“ hervorbringen, nicht diejenigen, die arrangieren, ſondern diejenigen, welche die Geſtaltungen ſelber an ſich produzieren. Ein Tanz kann von einem Tanzmeiſter erfunden werden, und das iſt gewiß eine künſtleriſche Leiſtung; aber mit dieſer Erfindung iſt nichts geſchehen. Soll dieſelbe

vor dem Publikum zur Wahrnehmung gelangen, dann muß der Tanz ausgeführt werden, und von der Ausführung durch Tänzer und Tänzerinnen iſt es abhängig, und zwar entſcheidend abhängig, ob die Erfindung des Tanzes einen guten, einen ſchlechten oder gar keinen Eindruck macht. Ein lebendes Bild zu ſtellen, iſt eine ſehr ſchwierige Aufgabe und eine ſolche, die am beſten ein Künſtler in die Hand nimmt, der zu komponieren, Farben zu verteilen u. ſ. w. gewöhnt und geübt iſt. Aber wie das Bild zutage kommt, das iſt ausſchließlich von den Darſtellenden abhängig. Wird doch hier auch meiſtens auf die Erfindung ſo wenig Wert gelegt, daß man als Motive für lebende Bilder ſchon vorhandene Kunſtwerke nimmt, die einfach im lebenden Stoffe nachgebildet werden. Das beweiſt genügend, daß die wahre „Kunſtleiſtung“ bei der Hervorbringung eines lebenden Bildes eben nur in der guten Wiedergabe eines ſchon geſchaffenen Vorbildes durch die mitwirkenden Perſönlichkeiten liegt. Die Fähigkeit des Leitenden iſt hier lediglich eine kritiſche, eine ordnende, aber nicht eine erfindende, nicht eine produzierende.

Selbſtbewußt.

Ganz ebenſo ſteht der Photograph dem lebenden Stoffe gegenüber, den er zu einem lebenden Bilde als Urbild ſeines photographiſchen

Abbildes gestalten will. Er ist dabei nach allen Richtungen von diesem Materiale abhängig und durch dasselbe beschränkt, und nur seine ordnende Hand kann sich mit mehr oder weniger Gelingen in der quasi künstlerischen Organisation des lebendigen Stoffes zeigen. Es kommen hier ganz dieselben Erwägungen zur Geltung wie überhaupt bei der Frage, ob die Photographie eine Kunst ist. Von welcher Seite man diese Frage auch in Angriff nimmt, überall kommt man auf ähnliche Verhältnisse zwischen der Photographie und der Kunst wie in dem eben betrachteten Falle. Dem Photographen geht als solchem die Möglichkeit ab, auf seinen Stoff willkürlich, d. h. individuell gestaltend und umgestaltend nach den Erfordernissen seines Phantasiebildes einzuwirken, und infolgedessen kann er seiner Idee mit den Mitteln seiner Darstellungsart nicht in einer adäquaten Weise zum Dasein verhelfen. Er bleibt in der äußeren Nachahmung eines wirklichen Gegenstandes hängen, welche er durch natürliche Vorgänge mehr bewirken läßt als bewirkt.

Nun ist der hierdurch zwischen der künstlerischen und der photographischen Darstellung sich ergebende Unterschied schon an anderen Stellen sehr groß; besonders fühlbar aber wird er an der Stelle, die uns hier beschäftigt, nämlich wenn es sich um die Darstellung des Nackten handelt. Zunächst und entscheidend mangelt hier diejenige Läuterung des Stoffes von allem Materiellen, die bei der künstlerischen Darstellung durch die selbstverständliche Unabhängigkeit der wesentlichen künstlerischen Gestaltung von den natürlichen Vorbildern gegeben ist. Gerade im Gegensatze hierzu ist der Photograph von der Natur des Modelles im einzelnen Falle vollkommen abhängig, ohne irgendwelche Möglichkeit, diese Abhängigkeit vergessen zu machen und irgend etwas Unliebsames für sein Werk, das sich aus ihr ergibt, zu vermeiden. Schon rein künstlerisch-technisch gehen hieraus für den Photographen eine Anzahl von Schwierigkeiten hervor, die völlig zu überwinden kaum möglich ist. Die in der Natur der Sache liegenden erhellen aus dem Zusammenhange hier schon von selbst. Die künstlerische Auswahl, aus welcher eine Idealbildung hervorgehen könnte, ist in dem bedenklichsten Grade eingeschränkt, zunächst schon dadurch, daß unter Berücksichtigung der Lebensgewohnheiten die Beschaffung der Modelle selber gewissermaßen auf den Zufall angewiesen ist, und eher die Unwahrscheinlichkeit als die Wahrscheinlichkeit besteht, daß hierbei der Zufall sich den künstlerischen Absichten besonders günstig erweist. Schon die Künstler sind in dieser Beziehung ziemlich ungünstig gestellt. Die ihnen in der Regel

dienenden Berufsmodelle rekrutieren sich aus den unteren Ständen und bringen aus ihren häuslichen Zuständen allerlei mit, was nur dadurch erträglich wird, daß der Künstler ja in der Lage ist, darüber hinwegzusehen. Gewisse Krankheitsanlagen, die die Körperbildung sehr störend beeinflussen, wie namentlich die zu Schwindsucht und Rhachitis, zeigen ihre Spuren in der gesamten Körperkonstitution nicht nur, sondern auch in der besonderen Formung und Mißgestaltung einzelner Körperteile. Selbst die Proportionen des Körpers, die für die Schönheit der Gesamterscheinung fast von noch größerer Wichtigkeit sind als die Einzelformen, werden durch diese Krankheitskeime in der traurigsten Weise beeinflußt. Kommen dazu noch die Spuren mangelhafter oder schlecht gewählter Nahrung, nicht selten die von Mißhandlung oder sonstiger schädlicher Einwirkung auf den Körper durch irgendwelche äußeren Umstände, so liegt es auf der Hand, daß von den Modellen, so wie sie aus der Hand der Natur durch die menschliche Unkultur hindurchgegangen sind, für den Künstler nur mit großer Auswahl und Vorsicht das zu entnehmen ist, was er für seine Zwecke braucht.

Für den Photographen liegt das alles noch viel ungünstiger, aus zwei Gründen: Zunächst, weil er unbedingt an das einzelne jeweilig gewählte Modell gebunden ist und nicht umhin kann, es so, wie es ist, in allen Teilen unverändert anzunehmen. Sodann aber ist es für den Photographen schwieriger als für den Maler, geeignete Modelle zu bekommen, weil ein gewisser Unterschied, auf den auch hier bereits hingewiesen worden ist, von den Personen, welche als Modelle ausersehen sind und gesucht werden, empfunden wird, und deswegen schwerer die Bereitwilligkeit vorhanden ist, dem Photographen für derartige Zwecke zu dienen, als dem Künstler. Rietschel in seiner kleinen Schrift über das Recht am eigenen Bilde bezeichnet den Unterschied zwischen der künstlerischen und der photographischen Wiedergabe einer Person sehr treffend so: Das künstlerische Porträt zeigt im Grunde nicht den Abgebildeten selbst, sondern die Vorstellung, die sich ein anderer, der Künstler, von ihm gemacht hat; die Photographie dagegen fixiert sein Bild in unwiderleglicher Weise, und gerade darin beruht eben ihre besondere Gefährlichkeit — worunter an dieser Stelle die Beschwerlichkeit unbefugter Veröffentlichungen von Bildnissen verstanden wird —. Was sich der Neugier des Publikums offenbart, trägt nicht, wie die künstlerischen Abbildungen, den Charakter einer rein subjektiven Behauptung, sondern den Stempel einer absoluten Gewißheit, „denn die Sonne kann ja nicht lügen“. — Die

vollſtändige Verſchiedenheit zwiſchen einer künſtleriſchen Darſtellung und der ihr zugrunde liegenden Natur, die vorhin erörtert worden iſt, iſt hier nicht vorhanden. Eine photographiſche Darſtellung dieſer Art beweiſt unbedingt, daß ein natürliches Vorbild, welches hier genau abgebildet iſt, in all den miterſcheinenden Umſtänden in Wirklichkeit dem photographiſchen Apparate gegenübergeſtanden hat; und es iſt ganz natürlich, daß auch Perſonen, welche daran gewöhnt ſind, den Künſtlern als Modelle zu dienen, ſich nicht ohne weiteres dazu entſchließen, in derſelben Weiſe es dem Photographen zu tun.

Tympanistria.

X.

Mit der Beschränkung der Auswahl aber wird die Sache unter jedem Gesichtspunkte für den Photographen schwieriger und mißlicher. Die Schwierigkeiten häufen sich aber, wenn man nun daran denkt, wie die besonderen Eigentümlichkeiten, namentlich die Mängel an Begabung, bei den Modellen selber den Absichten des Photographen, soweit sie eine künstlerische Richtung nehmen, entgegenwirken. Was bei der Aufnahme eines gewöhnlichen photographischen Bildes sich schon empfindlich fühlbar macht und die unvermeidliche Ursache davon ist, daß unter tausend solchen Personenabbildungen, die im Laufe der gewöhnlichen Atelierpraxis entstehen, kaum eine — abgesehen von den persönlichen Reizen der Dargestellten oder dem Interesse an einer gewissen Person — irgend eine höhere Anziehung auszuüben vermag, das verzehnfacht und verhundertfacht sich, sobald es sich nicht wesentlich nur um die allerdings ja ausdrucksvollsten Teile des Körpers, Kopf und Hände, handelt, sondern an Stelle des mit konventioneller Bekleidung versehenen und infolgedessen für gewöhnlich nur sehr wenig mitsprechenden Körpers die völlig unbekleidete Form tritt. Hier wird weder von der ruhenden Form noch von der Bewegung irgend etwas Unschönes dem Blicke entzogen, und jede Ungeschicklichkeit in der Haltung oder jede leichte Abweichung von

der Norm, jede Spärlichkeit oder jedes Uebermaß tritt unvermittelt und unverhüllt dem Beſchauer entgegen. Und wenn ſchon die Menſchen in der Erſcheinung, in der ſich im Leben zu bewegen ſie ſich gewöhnt haben, ſehr ſchwer auf beſtimmte Abſichten des ſtellunggebenden Photographen eingehen, und die Bewegungen und Haltungen ungeſchickt und ungraziös ausfallen, ſo iſt das in noch viel höherem Grade der Fall, wenn die ganze Situation von dem Gewöhnlichen abweicht, und eine gewiſſe Befangenheit eintritt, die naturgemäß die ſchon nicht allzu große Sicherheit in der Beherrſchung des Körpers und in der Kritik über die Eigenbewegungen noch völlig vernichtet. Bei der Aufnahme gewöhnlicher Porträts kommt dem photographiſchen Bildniskünſtler die Sicherheit im perſönlichen Auftreten, die Uebung in guten Bewegungen, die angewöhnte Beherrſchung der Züge, wie ſie doch wenigſtens einem großen Teile der gebildeten Geſellſchaft mehr oder weniger eigentümlich iſt und bei vielen Ständen geradezu als ein Erfordernis zu ihrer eindrucksvollen Betätigung erfordert wird, zugute. Alle dieſe Vorteile, die bei erfreulichen photographiſchen Bildniſſen leicht erſichtlich zu einem übergroßen Teile an der guten Wirkung Anteil haben, verſchwinden in demſelben Maße, wie ſich die Auswahl der Modelle für die hier in Frage kommenden Zwecke einſchränkt, und gerade die beſſeren Kreiſe ſich als Urbilder verſagen. Solche Beiſpiele, wie deren die Kunſtgeſchichte kennt, daß gelegentlich einmal aus perſönlicher Eitelkeit oder aus beſonderer Hingebung für einzelne naheſtehende Perſonen, auf deren Wunſch und zu deren Freude es geſchah, oder aber, wie auch davon Fälle genug bekannt geworden ſind, aus wirklicher begeiſterter Liebe für die Kunſt und in der Abſicht, nach Kräften zur Hervorbringung eines wirklichen Kunſtwerkes beizutragen, ſich auserleſene weibliche Mitglieder ſelbſt der höchſten Geſellſchaftskreiſe und hervorragende Schönheiten als Modelle für Kunſtwerke dargeboten haben, dürften bei dem Photographen kaum jemals vorkommen. Dagegen ſpricht die Verſchiedenheit der Sachlage, die, wenn auch nicht von jedem deutlich eingeſehen, doch gerade von weiblichen Perſonen mit dem ihnen eigenen angeborenen Inſtinkte für das Richtige und Taktvolle herausgefühlt wird; und in der Tat wäre ja auch nicht abzuſehen, was von epochemachender Bedeutung durch eine ſolche Hingebung an die Sache erreicht werden könnte; denn das ſchönſte derartige photographiſche Bild würde niemals für die Menſchheit einen Wert erreichen können, wie etwa die Ariadne Danneckers, zu deren edlen Formen, wie vor einiger Zeit urkundlich bekannt geworden, eine dem

Die Schaukel.

Künſtler bekannte Dame der Geſellſchaft ſich freiwillig als Modell angeboten hatte. Alſo der Zweck würde hier die Mittel nicht heiligen können, da er keineswegs für ſich die Heiligkeit beanſpruchen könnte, die hierzu erforderlich wäre. Dann aber hat der Photograph eben bei dieſen Darſtellungen mit all den Widerwärtigkeiten zu kämpfen, die von ungefügigen und ungeschickten Modellen unzertrennlich ſind, und dieſelben werden hier, gegenüber den in der gewöhnlichen Praxis vorkommenden, noch geſteigert.

Aber auch rein techniſch bietet dieſe Art von Aufnahmen Schwierigkeiten dar, die nicht ohne weiteres zu überwinden ſind und mit den ſonſtigen zuſammengenommen die Aufgabe zu einer der allerknifflichſten geſtalten. Es iſt ein Irrtum, wenn gelegentlich behauptet worden, daß die Aufnahme des Nackten für den Photographen dadurch bequem und eine gewiſſermaßen leichte Beſchäftigung ſei, daß er hierbei nicht, wie bei den gewöhnlichen Aufgaben, mit der Verſchiedenheit auf die Platte unrichtig einwirkender Farben zu tun habe. Die Verſchiedenheit der Töne in der menſchlichen Haut iſt bei aller Zartheit der Uebergänge doch ſo bedeutend und für den Eindruck ſo beſtimmend, daß ſie von jedem, der einen menſchlichen Körper im Bilde wiederzugeben beabſichtigt, auf das genaueſte beobachtet werden muß, und die hier in Frage kommenden Färbungen ſind keineswegs gerade diejenigen, welche ohne weiteres gut und richtig auf die photographiſche Platte wirken. Außerdem iſt es übertrieben, heute, wo die orthochromatiſche Photographie eine hohe Vollendung gewonnen hat, die Schwierigkeit der Farbenüberwindung in ſolcher Weiſe hervorzuheben, und die Aufgaben, bei welchen von ſolchen unbequemen Färbungen nichts begegnet, als beſonders leicht zu ſchildern. Umgangen werden dieſe Schwierigkeiten doch nur da, wo man nur in einer und noch dazu photographiſch gut wirkenden Farbe, nur in ihren Abſchattierungen die Urbilder vor ſich ſtehen hat. Kommen überhaupt verſchiedene Farben vor, und wirken dieſe nicht bloß in Abſchattierungen infolge der verſchiedenen Lichtbeſtrahlung, ſondern auch in Nuancen infolge verſchiedener Tonmiſchung, dann iſt es reiner Zufall, ob eine einzelne Aufgabe, die anſcheinend wenig verſchiedene Farben zeigt, leichter oder ſchwerer für den Photographen zu löſen iſt als eine andere, in der erſichtlich viele und ſtark unterſchiedene Farben vorkommen. Ja man kann ſogar ſagen: Je eintöniger in des Wortes eigenſter Bedeutung das Vorbild iſt, das photographiſch wiedergegeben werden ſoll, je weniger im Bilde wie in der Wirklichkeit durch große, kräftig gegen

einander ſtehende Farbenflecke und Lichtwerte gearbeitet werden kann, je mehr es alſo auf die feinſten Unterſcheidungen in der Modellierung ankommt, um ſo ſchwerer ſind die betreffenden Aufgaben; und es iſt hinlänglich bekannt, daß gerade bei dem Studium nackter Körper die Eigentümlichkeit der Photographie, falls man nicht ganz beſondere Sorgfalt darauf verwendet und mit den techniſchen und künſtlichen Auskunftsmitteln dagegen ſehr genau Beſcheid weiß, die Schatten unverhältnismäßig ſchwer und tief wiederzugeben, zu empfindlichen Störungen und Beeinträchtigungen einer guten künſtleriſchen Wirkung führt. Man hat daher ſchon zu der Beleuchtung im Freien, dem „Freilicht“, welches bei ſeiner großen und namentlich an Reflexlicht reichen Helligkeit die in ihm erſcheinenden Körper allſeitig umflutet und daher die Schatten aufhellt, oder zu ähnlichen Beleuchtungsanordnungen im Atelier mit Hilfe von künſtlichen Vorrichtungen gegriffen, und es war vollſtändig berechtigt, wenn beiſpielsweiſe der Geheime Medizinalrat Guſtav Fritſch in Berlin mit Stolz Aufnahmen zeigte, die in vollendeter Weiſe mit kaum auffälligen Schatten und voller Klarheit auch der vom Lichte abgewendeten Teile alle Einzelformen in ſubtilſter Zartheit herausmodelliert zeigten. Man braucht ja nur die im Handel befindlichen Aufnahmen von Statuen anzuſehen, um von der hier in Rede ſtehenden Schwierigkeit ſich zu überzeugen. Nur wenige dieſer Abbildungen und nur die aus ganz hervorragenden Ateliers mit einſichtsvoller künſtleriſcher Leitung hervorgegangenen ſind von dem hier eben gerügten Fehler einigermaßen frei, durch übermäßig ſchwere Schatten entſtellt und in dieſen Teilen völlig unkenntlich zu ſein.

Zu den eigentümlichen Schwierigkeiten der Aufgabe gehört aber auch noch eins, das iſt die bildmäßige Geſtaltung. Der gewöhnliche Menſch, wie er im Leben erſcheint, iſt auch im Bilde verhältnismäßig leicht in eine Umgebung zu verſetzen, in die er hineinpaßt. Die hierzu ſich darbietenden Motive ſind von unabſehbarer Mannigfaltigkeit und, da es ſich um landläufige Dinge handelt, auch in dem lebenden Bilde, welches der Photograph als ſein nächſtes Vorbild zum Zwecke der Aufnahme konſtruiert, einigermaßen leicht zu beſchaffen und zu benutzen. Ganz anders bei der Aufnahme nackter Figuren, bei denen unmöglich die erſte beſte Umgebung, wie ſie für andere Zwecke als dem Leben entnommen und in der Wirklichkeit leicht vorſtellbar zur Anwendung kommen kann, ohne weiteres zu dem figürlichen Teile der Darſtellung paſſen kann. Die ganz neutrale Umgebung, welche auf nichts hinweiſt,

frei von allen Nebenrequiſiten und mit einem nichts bedeutenden glatten oder verlaufenden oder Wolkenhintergrunde, iſt am Ende zu eintönig und nichtsſagend, und derartige Darſtellungen würden keinen anderen Sinn und Wert haben als eben die Abbildung ſelber. Liegt der Wunſch vor, darüber hinauszugehen, dann häufen ſich die Schwierigkeiten in der Auswahl der Motive und in der Anordnung der wünſchenswerten Bilder zu unüberſteiglichen Bergen an, was durch die verſchiedenen Verſuche, die in dieſer Richtung gemacht worden ſind, hinreichend bewieſen iſt. Auch hier kann man ſagen, daß die Benutzung des wirklichen Freilichtes, das heißt diejenigen Aufnahmen, welche in freier Natur ermöglicht worden ſind und hier denkbare, wenn auch vielleicht nur in einer idealen Welt vorſtellbare Vorgänge ſchildern, bei weitem das Gelungenſte iſt, was wenigſtens in größerer Menge bisher exiſtiert. Gerade hier werden von derartigem eine Anzahl vorzüglich gelungener Beiſpiele vorgeführt, die namentlich mit Benutzung von Wald und Waſſer als äußerer Umgebung eine Fülle liebenswürdiger Situationen darbieten, wie man ſie ſich als möglich vorſtellen kann, und wie ſie auch, als künſtleriſche Kompoſitionen unter dem Geſichtspunkte der Bildmäßigkeit betrachtet, gelegentlich ſelbſt höheren Anforderungen genügen können. Aber es war eben die ganze Fülle von glücklich zuſammentreffenden Umſtänden bei der Hervorbringung dieſer Arbeiten notwendig, um dergleichen überhaupt zu ermöglichen, und man braucht dieſe Darſtellungen nur mit ähnlichen zu vergleichen, die an anderen Stellen, mehr handwerksmäßig hervorgebracht und auf die erſte beſte Weiſe zuſtande gekommen, bekannt geworden ſind, um zu erkennen, welcher Unterſchied zwiſchen wirklich anſpruchsvollen Leiſtungen und ſolchen beſteht, die nur eben äußerlich gewiſſe Eigenſchaften an ſich tragen, deren Wert leicht erkannt wird, und die daher wohl erſtrebt, aber ſelten mit dem nötigen Rüſtzeuge wirklich zuwege gebracht werden.

Allegorie.

XI.

Zu den Schwierigkeiten, die auch mehr technischer Natur sind, gehört noch eine, die der ganzen photographischen Technik eigentümlich ist, und über welche hinwegzuleiten bisher noch nicht hat gelingen wollen. So große Mühe der Verfasser sich auch seit einer Reihe von Jahren gegeben hat, für diese Dinge das richtige Verständnis zu erwecken und die Wichtigkeit dieses Punktes ins Licht zu stellen, ist es ihm doch noch nicht gelungen, in größerem Umfange für seine Bemühungen Beachtung zu erzwingen, wiewohl an besonders maßgebenden Stellen seinen Grundsätzen die erforderliche Berücksichtigung zuteil geworden ist, und die photographischen Praktiker hier die Bekräftigung der abstrakten Lehre durch die einsichtigsten Kenner der Sache sich zu Herzen nehmen könnten, um sich vor allerlei schweren Mißgriffen zu bewahren. Es handelt sich um eine künstlerischen Anforderungen entsprechende Behandlung der Perspektive. Selbst einem Laienauge ist es nicht schwer, auf photographischen Bildern häufig Zeichnungen körperlicher Gegenstände zu erkennen, welche einen durchaus unrichtigen und unnatürlichen Eindruck machen, und selbst sehr anspruchsvolle Kenner und Lehrer der Photographie haben derartige Erscheinungen als „perspektivische Fehler“ erklärt und sie womöglich dem photographischen Objektive als Schuld in die Schuhe schieben wollen, als wenn es solche Objektive gäbe, welche falsch gezeichnete Bilder entwerfen. Nun sind allerdings gewisse Möglichkeiten vorhanden, daß die Bilder von Sammellinsen, wie solche ja auch die photographischen Objektive bekanntlich sind, gewisse Fehler in

der Zeichnung an sich tragen. Man braucht nur durch die äußeren Teile einer Brille hindurchzusehen, die einem gedruckten Blatte parallel steht, um die äußersten Zeilenenden der Seite nicht gerade laufend, sondern gekrümmt zu erkennen. Hier handelt es sich um Strahlengänge bei der Brechung, welche die Bilder des Gegenstandes nicht genau diesem entsprechend entstehen lassen. Aber mit solchen Verzerrungen des Bildes hat man in der Photographie nicht zu rechnen. Bei den hier ihrer Helligkeit wegen hauptsächlich üblichen Doppelobjektiven sind selbst an den äußeren Grenzen des Bildfeldes Verzerrungen der eben geschilderten Art vermieden; und selbst bei einfachen Linsen, wie sie als Landschaftsobjektive im Gebrauche sind, treten solche Verzerrungen merklich störend erst ziemlich abseits von dem optischen Mittelpunkte der Darstellung, von dem Augenpunkte des Bildes auf.

Das, was als perspektivischer Fehler photographischer Darstellungen bezeichnet worden ist, kann daher richtig so nicht benannt werden, sondern diese unangenehm auffallenden und wenig befriedigenden Zeichnungen sind an sich zwar richtig, aber sie befriedigen eben nicht, sie erfreuen nicht das Auge und vermitteln ihm nicht einen unmittelbar richtig erscheinenden Eindruck. Die Sache ist hier einfach die, daß bei Darstellungen, die dazu bestimmt sind, bildmäßig zu wirken, d. h. bei der Betrachtung zu einem übersichtlichen Gesamteindrucke vereinigt zu werden, der dann als solcher eine Wirkung auf die Empfindung des Beschauers auszuüben vermag, die erwünschte Uebersichtlichkeit durch Berücksichtigung der Fassungskraft des menschlichen Auges zu sichern notwendig ist. Nun kann in der Wirklichkeit das Auge alles in sich aufnehmen, was um den Beschauer rund herum vorgeht, nicht so aber im Bilde. Soll ein Gegenstand als Ganzes übersehen werden und wirken, so darf das Auge des Beschauers nicht genötigt werden, einen zu großen Umkreis durchlaufen zu müssen. An sich ist ja das ruhende Auge des Menschen überhaupt viel zu beschränkt in dem Kreise seines scharfen Sehens, als daß mit gerade gerichtetem Blicke und ruhendem Auge überhaupt irgend ein etwas ausgedehnter Gegenstand genügend wahrgenommen werden könnte. Das Auge muß umherschweifen und die einzelnen Teile des Gegenstandes nacheinander betrachten, um dem Geiste zu ermöglichen, sich aus den ihm so übertragenen unzähligen Einzelbildern ein Gesamtbild des Gegenstandes zu gestalten. Aber hierbei sind wir an gewisse Grenzen gebunden, die nicht überschritten werden dürfen, ohne daß das Umherschweifen des Auges zum Zwecke der Erkennung des

ganzen Gegenſtandes als ſolches zum Bewußtſein kommt, und dann ſo nicht einen einheitlichen Eindruck einer zuſammengehörigen Vielheit von Einzelheiten gewährt, ſondern uns die Dinge in ihrer Vereinzelung zum Bewußtſein bringt. Nur wenn der Umkreis, innerhalb deſſen das Auge ſich zu bewegen hat, ziemlich eng begrenzt iſt, werden wir uns der umherſuchenden Bewegung desſelben, die bei größerem Ausſchlage ſogar durch Drehen und Neigen des Kopfes unterſtützt und ermöglicht werden muß, nicht bewußt und können ſelbſt die entlegenſten Teile des Gegenſtandes durch Hin- und Herblicken ſo ſchnell und leicht nacheinander ins Auge faſſen, daß die einander folgenden Wahrnehmungen bei der Schnelligkeit und Leichtigkeit ihrer Hervorbringung wie eine einzige für uns erſcheinen. Die Erfahrung und die Selbſtbeobachtung zeigt, daß der Ausſchlag des Auges zwiſchen den äußerſten Punkten des Gegenſtandes, wenn der hier geſchilderte Eindruck einer einheitlichen und in ſich geſchloſſenen Geſamtwahrnehmung hervorgebracht werden ſoll, nicht mehr als 20 Grad betragen darf; oder anders ausgedrückt: Man kann einen Gegenſtand als einheitlichen, wie es zum Eindrucke der Bildmäßigkeit erforderlich iſt, nicht in ſich aufnehmen, wenn man nicht etwa um das Dreifache ſeiner größten ſichtbaren Erſtreckung von ihm entfernt iſt. Unter nicht eben ſeltenen Bedingungen genügt dieſer Abſtand noch nicht, ſondern er muß oft auf das Mehrfache des eben angegebenen geſteigert werden; ſo z. B., wenn die Gegenſtände eine beträchtliche Tiefenerſtreckung haben, d. h. der einheitlich zu erblickende Körper zu einem Teile weſentlich näher dem Auge liegt als mit einem anderen Teile, wenn alſo z. B. ein liegender Menſch geſehen werden ſoll nicht ſenkrecht auf die Längsachſe ſeines Körpers, ſondern unter einem ſehr ſpitzen Winkel zu derſelben, vielleicht gar direkt von den Füßen her. Wird dann der Aufſtellungsort zu nahe an dem Körper gewählt, ſo entſtehen bis zum Unglaublichen und Lächerlichen gehende perſpektiviſche Verunſtaltungen; die näheren Teile werden unverhältnismäßig und unvernünftig groß und können ſo im Bilde nicht mit den weiter zurück liegenden zu einer Einheit zuſammengefaßt werden, die der gewohnten Vorſtellung von dem Gegenſtande in der Wirklichkeit entſpräche.

Nun haben allerhand Umſtände dazu mitgewirkt, in der Photographie dieſe notwendige Beſchränkung in der Wahl des Abſtandes — oder beſſer in der Annäherung an den Gegenſtand — außer acht zu laſſen. Je weiter man von einem Gegenſtande entfernt iſt, ein um ſo kleineres

Bild entwirft bekanntlich ein Objektiv von demſelben auf der photographiſchen Platte; oder aber, wenn man von einem Gegenſtande ein Bild beſtimmter Größe haben will, ſo muß ein größeres Objektiv angewendet werden, wenn man dieſes Bild bei weiterem Abſtande gewinnen will, als wenn man näher an den Gegenſtand herangeht. Nun ſind aber große Objektive bekanntlich ſehr teuer, und der praktiſche Photograph ſucht daher mit möglichſt kleinen Objekten ſeine Zwecke zu erreichen. Um daher mit Inſtrumenten von noch erſchwingbarem Preiſe eine gewiſſe Bildgröße zu erzwingen, geht er an den Gegenſtand ſo nahe heran, bis das Bild mit dem zur Hand liegenden Objektive die gewünſchte Größe auf der Platte erreicht, — ohne zu berückſichtigen, ob bei dieſem Abſtande von dem Gegenſtande noch ein gut wirkendes Bild entſtehen kann, oder ob nicht vielmehr jene ſogenannten perſpektiviſchen Fehler der Zeichnung entſtehen, die daſſelbe ungenießbar machen.

Lauſchiger Winkel.

Auf die Benutzung verhältnismäßig zu kleiner Objektive für erhebliche Bildformate drängte aber auch techniſch noch manches andere hin. Sind doch oft Objektive für beſtimmte Bildgrößen von den optiſchen

Anſtalten geradezu mit dem Hinweiſe darauf empfohlen worden, daß ſie dieſe Bildgrößen auch in ſehr kurzen Ateliers aufzunehmen ermöglichen. Hier wird alſo der bloße Raummangel bei untergeordneten Einrichtungen unmittelbar zur Urſache für geradezu unbrauchbare Arbeiten. Aber auch ſelbſt wenn der Raum zu ſolchen Unarten nicht zwingt, haben für den Photographen die kleineren Objektive die größten Vorteile. Je kleiner — von derſelben Art — das Objektiv iſt, um ſo größer iſt ſeine „Tiefe der Schärfe“, d. h. ſeine Fähigkeit, von einer beſtimmten Stelle aus Teile des Gegenſtandes, die in verſchiedenen Plänen hintereinander, vom Apparate aus geſehen, liegen, mit annähernd gleicher Schärfe im Bilde zu verzeichnen; und dies iſt namentlich auch bei Bildniſſen eine ſehr weſentliche Leiſtung, da es ſelbſt für den Laien äußerſt ſtörend iſt, in geringem Abſtande von ganz ſcharf gezeichneten Partien, z. B. eines Kopfes, ſchon eine unſicher verſchwimmende Zeichnung zu ſehen. Eine für den einfachen Anblick etwa gleiche Schärfe in der Darſtellung der verſchieden tiefen Pläne hat daher für den Photographen ein großes Intereſſe. Hiermit hängt es auch zuſammen, daß kleinere Objektive lichtſtärker angewendet werden können; denn auch je größer die Oeffnung des Objektives im Verhältnis zu ſeiner Brennweite iſt, um ſo geringer wird ſeine Tiefenzeichnung; je größer aber dieſe Oeffnung wird, um ſo lichtſtärker wird es, und um ſo mehr kann die Zeit der Aufnahme verkürzt werden. Hat nun das kleinere Objektiv an und für ſich eine erhebliche Ueberlegenheit in der Tiefenzeichnung gegenüber dem größeren, ſo kann es beſſer als dieſes etwas von dieſer Zeichnung zugunſten der Lichtſtärke opfern, d. h. es kann ohne Einbuße weniger klein abgeblendet werden.

Alle dieſe Umſtände haben zuſammengewirkt, um die Verwendung zu kurzbrennweitiger Objektive für Bilder gewiſſer Größe zur allgemeinen Uebung werden zu laſſen und damit die ſogenannten perſpektiviſchen Fehler, die ſolche freilich nicht ſind, die aber dem künſtleriſchen Eindrucke der entſtehenden Bilder ſchweren Eintrag tun, weil ſie befremdlich und unnatürlich wirken, zu einer ſtändigen Eigentümlichkeit der photographiſchen Bilder zu machen. Es hat in dieſer Richtung gerade nur noch gefehlt, daß die Momentphotographie mit Hilfe kleiner Handapparate den jetzigen Umfang annahm, um dieſe Fehler noch zu ſteigern und zu verbreiten. Denn alle die Rückſichten, welche ſchon dem Photographen im Atelier die Anwendung kurzbrennweitiger Objektive techniſch bequem machen, wirken in noch höherem Grade bei der Momentphotographie mit Handapparaten darauf hin, die Brennweite der Objektive

im Verhältnisse zu der zu erzielenden Bildgröße einzuschränken; und die Fortschritte in der Konstruktion höchst leistungsfähiger Objektive mit Hilfe der neu kombinierten Glasarten haben diesem Streben — man kann vom künstlerischen Standpunkte aus nur sagen: leider — die Hilfsmittel geliefert.

Die Sache sollte an sich klar sein. Man braucht nicht in den eigentümlichen Irrtum der Chinesen zu verfallen, die die perspektivische Verzerrung der Formen beim Sehen für eine Schwäche des menschlichen Auges halten und sie daher in der Malerei, wo sie zu idealisieren wünschen, gänzlich vermeiden. Das steht doch ohne weiteres fest, daß die starken Formenveränderungen, die dem Auge erscheinen, ein Hinderungsgrund sind, die Gegenstände ganz korrekt zu erkennen. Wo es darauf ankommt, alles einzelne ganz der Wirklichkeit entsprechend ohne weitere Schwierigkeiten übersehen zu können, da, wo man nach Zeichnungen unmittelbar gestaltend zu arbeiten hat, um die gedachten Dinge in die Wirklichkeit überzuführen, — bei Werkzeichnungen — vermeidet man diese perspektivischen Formenveränderungen, indem man eine Darstellungsweise auf der Fläche wählt, welche von ihnen frei ist, nämlich die sogenannte Parallel- oder geometrische Projektion. Diese hat nur leider eine andere Unannehmlichkeit, nämlich die, die Tiefenerstreckung der Gegenstände in keiner Weise darzustellen, so daß die Dinge flach erscheinen und dadurch für den Anblick etwas Fremdartigeres noch bekommen als selbst eine übertriebene perspektivische Darstellung. Aber wenn auch diese Methode, die sichtbaren Breiten- und Höhenerstreckungen der Dinge genau nach den Verhältnissen der Wirklichkeit darzustellen, künstlerisch nicht brauchbar ist, weil sie aus dem letzterwähnten Grunde ein ganz mangelhaftes Bild der Wirklichkeit gibt, so wird doch damit, daß man eine ganz genügende Darstellungsweise nach anderen Grundsätzen nicht hat, die perspektivische Darstellung mit übertriebenen Verkürzungen und Verzerrungen der Formen nicht genießbarer.

Vor allen Dingen hat die perspektivische Darstellung die Eigentümlichkeit, daß sie nur für die Betrachtung aus einem einzigen Punkte im Raume richtig ist, für jenen Treffpunkt aller Sehstrahlen, durch welche das perspektivische Bild auf der zwischen dem Auge und dem Gegenstande gedachten Bildebene entstehend zu denken ist. Gelingt es, das Auge in diesen Punkt zu bringen, so erscheinen die Gegenstände in einer richtig entworfenen perspektivischen Zeichnung durchaus den Gegenständen entsprechend; aber die Schwierigkeit ist eben die, das Auge in diesen

Punkt zu bannen. Zunächſt iſt derſelbe ja doch niemals in irgend einer Weiſe kenntlich gemacht: er befindet ſich dem Bilde gegenüber irgend wo im Raume, und nur durch ziemlich künſtliche geometriſche Konſtruktionen kann man ihn feſt und ſicher beſtimmen. Aber davon abgeſehen iſt es häufig ganz unmöglich, dem Auge dieſen Geſichtspunkt der Konſtruktion auch als ſeinen Geſichtspunkt zuzumuten. Zunächſt verlangt das Auge bei jedem Gegenſtande, den es betrachten ſoll, einen gewiſſen Mindeſtabſtand, der bekanntlich als die „Weite des deutlichen Sehens“ bezeichnet wird und für das normale Auge ungefähr 25 Centimeter beträgt. Iſt alſo eine perſpektiviſche Konſtruktion von einem Punkte aus gemacht, der näher als 25 Centimeter an der Bildebene liegt, ſo kann kein normales Auge von dem richtigen Geſichtspunkte für die Darſtellung dieſe zu betrachten unternehmen. Man würde überſichtig werden und nichts deutlich zu erkennen vermögen.

Aber noch eine andere Schwierigkeit drängt ſich auf: ſehr bald wird man die Wahrnehmung machen, daß es für das Auge ſchwierig und für die zuſammenfaſſende, einheitliche Betrachtung ungeeignet iſt, von dem richtigen Geſichtspunkte einer perſpektiviſchen Darſtellung aus ein Bild von erheblicher Ausdehnung anzuſehen, über welche das Auge nur mit einem ziemlich großen Winkel ſeines Ausſchlages, ſeiner Achſenbewegung hinweggehen könnte, um nacheinander die einzelnen Bildteile wahrzunehmen. Hier macht man dann ſehr bald die vorher als Tatſache hingeſtellte Beobachtung, daß eine künſtleriſche Empfindung durch einen Gegenſtand nicht ausgelöſt werden kann, wenn ſeine Wahrnehmung einen zu großen Ausſchlag der Augenachſe bei der Betrachtung notwendig macht. Es ergibt ſich daher für die perſpektiviſch gute und zugleich künſtleriſch wirkſame Darſtellung die Forderung, den Abſtand des Geſichtspunktes von der Bildfläche ſo zu wählen, daß das Auge ſeiner natürlichen Veranlagung gemäß die Zeichnung gut ſehen kann, und daß demſelben keine übermäßige, merkliche Anſtrengung zugemutet wird, um ihre einzelnen Teile in ſich aufzunehmen.

Hierbei komplizieren ſich die Verhältniſſe häufig ſehr ſtark, ſo daß der einfache vorher aufgeſtellte Satz, daß das Dreifache der Gegenſtandserſtreckung als Abſtand für das Auge zu fordern ſei und genüge, nicht mehr ausreicht. Beiſpielsweiſe hat Geheimrat Fritſch ſeine photographiſchen Studien, die er der Konſtruktion ſeines Kanons der menſchlichen Geſtalt zugrunde gelegt hat, grundſätzlich aus einer Entfernung von 6 Metern aufgenommen, bei ſolcher Aufſtellung des Apparates, daß

die Verlängerung der wagerecht geſtellten Objektivachſe genau auf die Hälfte der Körperhöhe traf. Bei ſolcher Anordnung liegt im Bilde der Horizont in der Mitte der Höhe, und oberhalb wie unterhalb desſelben liegt eine Hälfte der Geſtalt; und da hier der Abſtand erheblich größer als das Dreifache des Gegenſtandes iſt — dabei würden bei der durchſchnittlichen Größe weiblicher Perſonen noch nicht 5 Meter herauskommen —, ſo ſind dieſe Aufnahmen unter dem hier erörterten Geſichtspunkte als geradezu ideal zu bezeichnen. Sowie aber bei ſolchen Aufnahmen nicht wie hier wiſſenſchaftliche, ſondern künſtleriſche Zwecke verfolgt werden, erweiſt ſich eine derartige Aufſtellung des Apparates als ungeeignet. Wir ſind doch nicht gewöhnt, Menſchen in der Weiſe zu ſehen, wie es hier vorausgeſetzt iſt, d. h. von einem Punkte, der nur halb ſo hoch, wie ein Menſch iſt, von dem Fußboden abſteht, ſondern unſer Geſichtspunkt für die Anſchauung von Menſchen liegt ja doch normal in unſerer Augenhöhe; und wenn es ſich nun auch ohne Anſtöße ermöglichen läßt, den Geſichtspunkt etwas niedriger zu legen, da dadurch die Anſchauung von dem menſchlichen Körper gegen den uns geläufigen nur ſehr wenig und unmerklich verändert wird, ſo darf doch nicht allzuweit damit gegangen werden, und die Praxis der Photographen lehrt uns, daß bei der Aufnahme ſtehender Figuren das Objektiv kaum je tiefer genommen wird, als etwa in der Höhe der Halsgrube. Alsdann befindet ſich durchſchnittlich von der gegenüberſtehenden Perſon ein knappes Fünftel oberhalb und vier Fünftel unterhalb der verlängerten Objektivachſe, beziehungsweiſe in dem entſtehenden Bilde: des Horizontes. Wird mit einer ſolchen Apparatſtellung gearbeitet, ſo entſteht ein Bild, welches nach der Apparataufſtellung von Fritſch einem Gegenſtande von mehr als anderthalbfacher Größe des jetzt als Aufnahmeobjekt angenommenen entſpräche, nämlich einem Gegenſtande, der ebenſoviel Formen oder Teile oberhalb wie unterhalb des Horizontes zeigte, und es leuchtet von ſelber ein, daß dieſelbe Wirkung der perſpektiviſchen Darſtellung, die vorher als erwünſcht und brauchbar charakteriſiert iſt, in dieſem Falle nur erlangt werden könnte, wenn die Entfernung des Apparates von der Perſon nicht das Dreifache ihrer wirklichen Länge, ſondern das Dreifache vom Doppelten desjenigen Teiles betrüge, welcher unterhalb des Horizontes iſt. Den Kopf in guter Perſpektive zu bekommen, wäre ja natürlich ſehr viel näher auch noch möglich, aber für die unteren Teile würde bei einer Aufſtellung in nur 5 bis 6 Meter Entfernung ein ſehr großer Ausſchlagswinkel für das

Auge erforderlich sein, um von dem Augenpunkte im Bilde bis zu den Füßen hinab zu gelangen, und dieser dem Auge zugemutete größte Ausschlag darf, wenn die Darstellung einen künstlerischen Eindruck machen und einheitlich aufgefaßt werden soll, nicht mehr als die Hälfte des normalen Gesamtbildwinkels von 20 Grad, also etwa 10 Grad betragen.

So zeigt sich, daß man sehr vorsichtig bei der Wahl des Gesichtspunktes, d. h. ins Photographische übertragen: bei der Wahl des Ortes für die Aufstellung des Apparates sein und dabei eher eine zu große als eine zu kleine Distanz wählen muß. Daß beschwerliche Tiefenerstreckungen hier noch ganz andere Vorsichtsmaßregeln erfordern, um ein gutes Ergebnis, wenigstens doch vom perspektivischen Gesichtspunkte aus, zu verbürgen, ist vorher schon beiläufig erwähnt, und sobald man sich in den Gedankengang dieser ganzen Betrachtungen hineingefunden hat, ohne weiteres verständlich.

Wo man nun den nötigen Raum hat, wie namentlich in der freien Natur, hat es auch keine Schwierigkeit, nach diesen Anforderungen aus dem Wesen der Sache heraus zu handeln. Schwieriger ist es, wenn in Innenräumen gearbeitet werden muß, bei denen nicht immer der nötige Abstand, namentlich in der gewünschten Richtung, zu gewinnen ist. Beispielsweise die in neuerer Zeit sehr beliebt gewordenen und für gewisse Wirkungen sehr geschickten Bildnisaufnahmen in gewöhnlichen Wohnräumen finden sehr oft nicht die Gelegenheit, hinreichend weit von den aufzunehmenden Personen in dem Raume zurückzugehen, namentlich wenn man sich vergegenwärtigt, daß doch nicht immer die größte Abmessung, die ein solcher Raum überhaupt darbietet, zu diesem Zwecke benutzt werden kann, sondern ja danach, in welcher Richtung angesehen die Personen und die räumliche Umgebung sich am besten und eindrucksvollsten darstellen, die Linie bestimmt wird, auf welcher der Apparat bis in die möglichst passende Entfernung zurückgerückt werden muß; und da kann sich in den immerhin beschränkten Räumen einer bürgerlichen selbst ganz splendiden Wohnung ein Mangel an Raum ergeben, der sich dann in dem aufgenommenen Bilde notwendig lästig fühlbar machen muß. Derartiges ist bei photographischen Aufnahmen leider nicht zu umgehen, da ja von dem natürlich Gegebenen bei ihnen nicht abgesehen werden kann, wie es dem Maler möglich ist, der nach einer Studie, wie sie ihm unter beliebigen Umständen gelungen ist, auf dem Wege der wissenschaftlichen Konstruktion diejenigen Fehler

zu beſeitigen vermag, welche ihm die Naturanſchauung geboten hat. Der Künſtler iſt hier ebenſo, wie es vorher bei der Benutzung des Modelles ſich ergeben hat, frei von dem Zwange der Wirklichkeit und kann den höheren Anforderungen ſeiner Kunſt, wofern er ſie nur beherrſcht, auch trotz der Ungunſt äußerer Umſtände genügen. Und doch

Blühende Roſen.

treten ſelbſt bei der Malerei Umſtände ein, die den Künſtler zwingen, anders zu malen, als er nach der beſten Einſicht in die Erforderniſſe einer wahrhaft künſtleriſchen Darſtellung für richtig halten kann. Es iſt zu einem Teile kaum möglich, zu einem anderen Teile deswegen, weil es an die Vorſtellung der Beſchauer zu große Anforderungen nach der Richtung der Abſtraktion von der eigenen Erfahrung ſtellt, nicht

empfehlenswert, Architekturbilder, namentlich Innenansichten, anders zu malen, als sie von einem in der Wirklichkeit zugänglichen Standpunkte aus erscheinen, selbst auf die Gefahr hin, daß dabei zu große Bildwinkel, ähnlich denen bei photographischen Weitwinkelaufnahmen, in den Kauf zu nehmen sind. Solche Darstellungen zeigen dann sehr häufig recht empfindliche Formenverzerrungen gegen ihre äußeren Ränder hin, die, wenn das Bild aus einem größeren Abstande als dem des perspektivischen Gesichtspunktes betrachtet wird, sehr auffällig hervortreten, die aber die Kunstfreunde sich gewöhnt haben, bei derartigen Darstellungen nicht unangenehm zu empfinden oder abzulehnen, wie sie es anderen Gegenständen gegenüber tun würden, weil sie da den Zwang der Umstände entweder nicht kennen oder nicht anerkennen und von dem Künstler unter allen Umständen ein angenehmes, befriedigendes Bild des Gegenstandes verlangen, mag es ihm auch Umstände gemacht haben, bei der eigentümlichen Beschaffenheit der Wirklichkeit zu einem solchen Bilde zu gelangen. Bei der Architektur beruht ja ein nicht geringer Teil ihrer Wirkung auf Geist und Sinn auch in der Wirklichkeit darauf, daß wir mit einer gewissen Gewaltsamkeit auf die Wahrnehmung der Größenverhältnisse hingewiesen werden; und wir nehmen im Bilde die eigentümliche Verzerrung der Formen oder den Zwang, das Bild aus unverhältnismäßiger Nähe zu betrachten, wenn wir einen ganz ungestörten Eindruck von allen Einzelheiten haben wollen, als einen ähnlichen Hinweis auf die räumliche Ausdehnung des Originalgegenstandes hin. Das trifft namentlich zu, wo es sich unmittelbar und vornehmlich um Höhenerstreckungen handelt. Der kleine Mensch verschwindet ja mit seiner Länge gegenüber den gewaltigen Erhebungen größerer Bauwerke, z. B. der Türme von Kirchen oder dergleichen, und er ist gewöhnt, selbst da, wo er einen recht großen Abstand von solchen Bauwerken aufsuchen kann, zur Abmessung der Höhe eines bedeutenden Augenaufschlagwinkels zu bedürfen. Es würde daher dem Betrachter sogar etwas fehlen, wenn in derartigen Darstellungen eines Künstlers nicht ein Augenaufschlag annähernd ähnlich demjenigen, an den man in der Wirklichkeit gewöhnt ist, und durch den man den imposanten Eindruck der Schwindel erregenden Höhe gewinnt, auch dem Kunstwerke gegenüber notwendig wäre. Das also, was wir bei photographischen Architekturaufnahmen aus einem anderen, wesentlich nicht künstlerischen Grunde als das Uebliche finden, daß man einem Gebäude gegenüber einen Standpunkt zu gewinnen sucht, von welchem aus der Horizont etwa

Im Atelier.

oder annähernd in der halben Höhe des Gegenstandes liegt, entspricht keineswegs dem, was unser künstlerisches Bedürfnis gegenüber einer solchen Darstellung verlangt, sondern ist als ein konventionelles Hilfsmittel der Darstellung unter ähnlichen Gesichtspunkten und aus ähnlichen Gründen anzusehen wie die Wahl der Aufstellung seines Apparates beim Geheimrat Fritsch den menschlichen Personen gegenüber. Architekturaufnahmen der beregten Art werden größtenteils im Interesse baukünstlerischer Belehrung gemacht, und bei diesen würde man am liebsten überhaupt keine perspektivische, sondern eine geometrische Darstellung, einer Hausfassade z. B., nehmen. Eine solche ist unmöglich, da der photographische Apparat unweigerlich perspektivisch konstruiert. Da hilft man sich und sucht, so nahe wie möglich an die geometrische Darstellungsweise heranzukommen, indem man, so weit wie es angeht, allen einzelnen Teilen einer solchen Fassade gleich weit gegenüber zu stehen sucht. Das ist zunächst dadurch zu fördern, daß man nicht einem Teile des Bauwerkes einen zu großen Abstand gegenüber dem entgegengesetzten gestattet, sondern die Objektivachse, die dem Hauptsehstrahle der perspektivischen Konstruktion entspricht, tunlichst auf die Mitte einer solchen Fassade, und zwar senkrecht zu ihrer Fläche, richtet. Wenn man dann so weit wie irgend möglich von dem Gegenstande zurücktritt, so vermindert sich der Unterschied des Gesamtabstandes zwischen der Mitte der Fassade und ihren äußersten Teilen, gemessen vom Gesichtspunkte, immer mehr, und die Aufnahme nähert sich mehr und mehr denjenigen Verhältnissen, welche bei einer geometrischen Darstellung geboten sind. Das ist, wie man sieht, ein allerdings berechtigtes, aber kein künstlerisches Interesse, und somit fallen derartige Aufnahmen gänzlich aus dem hier betrachteten Kreise heraus und sind für die hier geltenden Maßstäbe und Gesetze nicht vorbildlich.

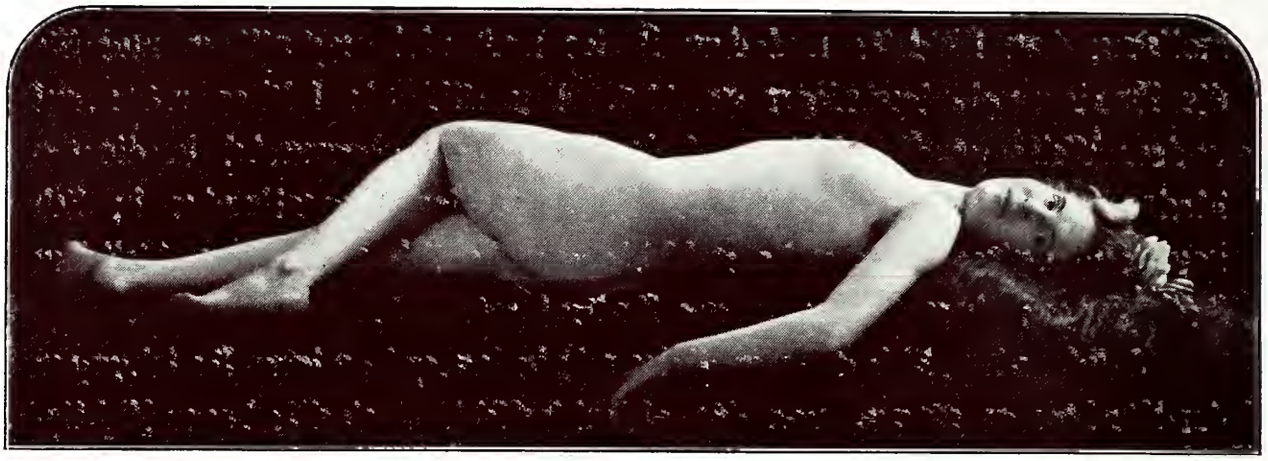
Nun erfordert aber gerade die Aufnahme menschlicher Körper, insbesondere da, wo ihre Einzelformen in der reinen Natürlichkeit dargestellt werden sollen, die tunlichste Vermeidung von Formenverzerrungen. Man wünscht, bei solchen Darstellungen jedes einzelne Glied möglichst in seiner einfachen, reinen, unverfälschten Naturform zu sehen, nicht auffällige Ausdehnungen oder Zusammenziehungen, die der perspektivischen Konstruktion ihren Ursprung verdanken. Es wirkt also beispielsweise sehr schlecht, wenn man merklich von oben herunter auf die Füße einer stehenden Person sehen kann, weil dieselben in dieser Ansicht viel zu lang erscheinen. Wir wissen zwar, daß ein Fuß eine

gewiſſe Länge hat; aber die billigen wir ihm nur zu, wenn wir ihn mit Rückſicht auf dieſe Länge betrachten wollen. Dies gehört zur Sache, wenn die Perſon, die wir beobachten, in Profilſtellung vor uns ſteht, denn da ſehen wir die Länge des Fußes ganz unverkürzt vor uns; wir ſind aber gewöhnt, den Fuß in Vorderanſicht von den Zehen her zu ſehen und ihn dann in ſtarker Verkürzung vor uns zu haben, ohne daß ſeine Länge eine weſentliche Rolle ſpielt; und wir werden unangenehm an ſeinen räumlichen Umfang und ſein Zerfallen in ſo und ſo viele einzelne Teile erinnert, wenn wir genötigt werden, irgend ein Glied — hier alſo z. B. den Fuß — in einer Anſicht auf uns wirken zu laſſen, welche nicht zu der Geſamtanſicht des Körpers paßt, ſondern gewiſſermaßen eine Sonderanſicht des einzelnen Gliedes iſt. Oder da wir ſehr geneigt ſind, auf künſtleriſche Abſichten, wenn ſie uns auch nur angedeutet werden, einzugehen, ſo bemühen wir uns, eine gewiſſe Darſtellung als Einheit aufzufaſſen und die uns gezeigten Einzelteile zu dieſer Einheit zuſammenzuzwingen. Dann aber bekommen wir bei einer derartigen Darſtellung unzuſammengehörige Teile in die Geſamtvorſtellung hinein, die einheitlich und in ſich folgerichtig ſein ſoll; und da ſtört eine Teilvorſtellung, die nicht in dieſe Einheit hineingehört, ſondern die, wie eben geſagt, die einer Sonderdarſtellung iſt.

Die Künſtler wiſſen ſehr wohl, daß ſie dieſe Verhältniſſe beobachten müſſen, wenn ſie auch größtenteils ſich der wiſſenſchaftlichen Begründung und der großen hier drohenden Schwierigkeiten nicht deutlich bewußt ſind. Fälle alſo wie ſie durch das Titelbild „Fächerſtudie Diana“ ſowie das Bild „Im Atelier“ S. 97 vor Augen geführt werden — Künſtler, die nach dem Modelle zeichnen, — werden kaum jemals vorkommen. Ein ſo geringer Abſtand, wie er hier gewählt iſt, um die beiden Perſonen in unſerer Anſicht vom gegebenen Standpunkte aus mit einem möglichſt geringen Bildwinkel zu umfaſſen und die zwei vereinzelten Geſtalten nicht gar zu ſehr auseinanderfallen und beziehungslos neben einander auftreten zu laſſen, wird bildmäßig zwar nicht übel wirken, als Darſtellung eines wirklichen Vorganges aber eine ſachliche Unrichtigkeit enthalten. Derſelbe Fehler war in einem außerordentlich ſchönen und techniſch erſtaunlichen Bilde des verſtorbenen amerikaniſchen Photographen Dana gemacht, das auf der Ausſtellung des deutſchen Photographen-Vereines in Trier 1896 erſchien. Auch da war eine ähnliche Szene, und zwar im geſchloſſenen Atelierraume, dargeſtellt, und aus hier noch ſehr viel zwingenderen äußeren Umſtänden der Abſtand

zwiſchen dem Modelle und dem Maler noch viel ungünſtiger und für die Praxis unglaubwürdiger gewählt. Das Bild als ſolches wäre auf andere Weiſe gewiß nicht ſo eindrucksvoll und abgerundet in die Erſcheinung getreten, aber die Unrichtigkeit des Gegenſtandes in ſich konnte von niemandem unbemerkt bleiben, der ſich über die natürlichen Bedingungen einer ſolchen Szene Rechenſchaft gab.

Selbſtverſtändlich kann in dieſer wie in tauſend anderen Beziehungen der Künſtler es wagen, von der wiſſenſchaftlich kontrollierbaren Richtigkeit ſeiner gegenſtändlichen Darſtellung abzuweichen, wenn er dadurch nur zu künſtleriſchem Gewinne kommt, d. h. ein einleuchtenderes wie unmittelbar wirkungsvolleres Bild ſchafft, als es von dem wirklichen Gegenſtande, wie er der Natur unter den tatſächlichen Bedingungen der Wirklichkeit entſprechen würde, der Fall wäre. So dürften denn auch die hier vorliegenden zwei Bilder als ſolche als gelungen und erfreulich bezeichnet werden, mag der Sachkenner auch in gewiſſer Weiſe Anſtand nehmen, ſie als richtige Abbilder der Wirklichkeit anzunehmen. Dies aber ſind Geſichtspunkte, welche nicht ſowohl die Perſpektive, oder wenigſtens nicht unmittelbar dieſe, ſondern vielmehr die Kompoſition, die künſtleriſche Konzeption des Gegenſtandes betreffen. Soweit wie die perſpektiviſchen Rückſichten in Frage kommen, muß vor allen Dingen bei figürlichen Darſtellungen auf eine möglichſt reichliche Berückſichtigung der hier begründeten Forderungen gedrungen werden. Namentlich bei größeren Gruppen von Figuren, bei denen häufig auch Lücken und große Unregelmäßigkeiten in der Aufſtellung der einzelnen Geſtalten unumgänglich ſind, wenn das Ganze nicht gezwungen und unnatürlich ausſehen ſoll, kann man den Standpunkt für die Aufnahme kaum entfernt genug wählen, weil es um ſo eher gelingt, eine ſolche vielgeſtaltige Gruppe ſelbſt über eine gewiſſe Zuſammenhangsloſigkeit ihrer inneren Gliederung hinweg als Einheit zuſammenzufaſſen, je kleiner der Geſichtswinkel iſt, in den man ſie faſſen kann.



Recken.

XII.

Im übrigen bietet die Technik bei ſolchen Arbeiten kaum eine beſondere Schwierigkeit dar, und in bezug auf den Gegenſtand ſind daher nur noch die Arten dieſer Aufnahmen und die etwa dabei zu berückſichtigenden Grundſätze für die Kompoſition näher ins Auge zu faſſen.

Daß zunächſt alle derartigen Aufnahmen ein gegenſtändliches Intereſſe haben können, und zwar unter den verſchiedenſten Geſichtspunkten, intereſſiert uns an dieſer Stelle nicht. Wenn man die Fülle von intereſſanten und lehrreichen Darſtellungen überſieht, die an ſolchen Stellen wie in dem Buche von Stratz „Die Raſſenſchönheit des Weibes“ oder in dem Werke von Fritſch, welches den Grund zur Entwicklung ſeines Kanons gelegt hat (Fritſch-Harleß, die Geſtalt des Menſchen, Stuttgart 1899), durchſieht, ſo drängt ſich jedem die Wichtigkeit dieſer Bilder unter dem Geſichtspunkte der wiſſenſchaftlichen Betrachtung des menſchlichen Körperbaues und ſeiner Abweichungen nach Raſſen- und Volkscharakter ohne weiteres auf. Daß derartige Studien ſehr unvollkommen ſein würden und nur einen kleinen Teil der entſcheidenden Merkmale ins Auge faſſen könnten, wenn ſie, wie es meiſtens der Fall iſt, ſich weſentlich nur mit den groben Unterſchieden in der Körperbildung, welche auch im bekleideten Zuſtande ſichtbar ſind, und mit dem Kopfe beſchäftigten, liegt auf der Hand. Auch wenn Exemplare von Bewohnern entfernter und ſeltener von Forſchern

bereiſter Gegenden bei uns aufgetreten ſind, haben die anthropologiſchen Forſcher, der verſtorbene Virchow an der Spitze, die Gelegenheit wahrgenommen, und iſt ſie ihnen geboten worden, die Körperbildung dieſer oft ſehr wenig bekannten Raſſen nach allen Richtungen zu ſtudieren, um dadurch jener wichtigen Frage immer beſſeres und zuverläſſigeres Material zuzuführen, in welchem Verhältniſſe zueinander, ſowohl ihrer Entſtehung wie ihrer jetzigen Bildung nach, die verſchiedenen Menſchenraſſen und Völkertypen ſtehen. Für dieſe iſt ebenſo charakteriſtiſch wie die Proportionen im ganzen auch die Geſtaltung einzelner Körperteile, ja ſogar die Entwicklung gewiſſer Muskelpartien, wie ſie beſonderen Beſchäftigungen und der Natur des Landes und Lebens zu verdanken iſt. Was für wichtiges Material auf dieſem Wege auch in früheren Zeiten bereits durch den Forſcherfleiß einzelner beſonders begünſtigter Gelehrten zuſammengebracht iſt, davon kann man ſich etwa in dem klaſſiſchen Werke von Ranke „Der Menſch“ überzeugen. Beiſpielsweiſe die noch in der Zeit der Photographie mit naſſen Platten gemachten Aufnahmen von Guſtav Fritſch unter den Bevölkerungen des ſüdlichſten Afrika ſtehen als muſtergültige Beiſpiele nicht nur für die Hingebung eines Gelehrten an eine bis dahin kaum in Angriff genommene Aufgabe da, ſondern ſind auch kaum übertroffen und in Schatten geſtellt in ihren Ergebniſſen, und ſie ſtehen um ſo höher, als ſie unter Verhältniſſen aufgenommen ſind, von deren Schwierigkeit die jüngere Generation, die mit der Trockenplatte groß geworden iſt, ſich kaum eine Vorſtellung zu machen vermag.

An dieſer Stelle alſo ſpielt wiſſenſchaftlich die Photographie des Nackten eine außerordentlich wichtige Rolle, natürlich auch in ſpezifiſch ärztlichem Intereſſe. Seit vielen Jahren ſind Kliniken und Krankenhäuſer kaum noch ohne photographiſche Werkſtätten denkbar, und wer die Naturforſcherverſammlungen der letzten Jahre beſucht hat, der weiß, welche Fülle von früher ungeahntem Material für die Erkenntnis der Krankheiten und ihres Verlaufes, der Mißbildungen und ihrer Entſtehung und Heilung auf dieſe Weiſe zuſammengebracht worden iſt. Entwicklungsſtadien des Körpers vom Kindesalter bis zur völligen Ausbildung und darüber hinaus werden erſt klar, wenn unfehlbare Darſtellungen aus den verſchiedenen Momenten der Entwicklung zur Stelle ſind, und daß nur die Photographie imſtande iſt, hier das wiſſenſchaftlich Erforderliche zu geben, darüber ſind jetzt Laien wie Kenner einverſtanden. Je weiter die exakte moderne Forſchung fortſchreitet, und je beſſere Leiſtungen ihr die

immer feiner ausgebildete photographiſche Technik zur Verfügung zu ſtellen vermag, um ſo mehr wird man deſſen inne, ein wie ſchlechtes Beobachtungsmittel das Auge und ein wie ſchlechtes Darſtellungsmittel die Hand ſelbſt bei der beſten Schulung und bei dem ehrlichſten und ernſteſten Willen iſt. Es iſt ſtaunenerregend, gelegentlich nebeneinander zu ſehen, was über verwandte und gleiche Erſcheinungen von Männern der Wiſſenſchaft aufgenommene Zeichnungen uns geben, und was die ohne Vorurteil und ohne Nebenabſichten Bericht erſtattende Photographie von denſelben Erſcheinungen ausſagt. Daß keine Beſchreibung imſtande iſt, von den Symptomen einer Krankheit oder Mißbildung und den verſchiedenen Stadien derſelben eine Vorſtellung zu erwecken, welche vermögend wäre, dem Arzte die Erkennung und infolgedeſſen auch die Behandlung ſicher an die Hand zu geben, verſteht ſich von ſelber, und eine nicht ganz zutreffende Zeichnung iſt beinahe noch gefährlicher nach dieſer Richtung als eine bloße Beſchreibung, weil ſie ein deutlicheres Bild als dieſe gibt und daher der Wirklichkeit gegenüber ein um ſo trügeriſcheres Vergleichsobjekt darſtellt. Erſt die ganz objektive Schilderung, die der photographiſche Apparat von jedem beliebigen Gegenſtande zu geben ermöglicht, hat in dieſer Beziehung die Forſchung von allen Schwankungen der Subjektivität bei der Beobachtung und Darſtellung unabhängig gemacht und ſo die Forſchung auf einen Boden geſtellt, deſſen Sicherheit und Zuverläſſigkeit kaum mehr übertroffen werden kann; es müßte denn ſein, daß dereinſt die Ausbildung der farbigen Photographie auch noch dasjenige Element, welches bisher der Photographie fehlt, die Farbe, mit derſelben Zuverläſſigkeit nachzubilden geſtatten ſollte, wie die heutige ſchwarze Photographie die Form wiedergibt. Aber das würde, auch wenn es ermöglicht wäre, ſicher zwar ganz außerordentlich förderlich ſein, aber immer nur dem bisherigen Dienſte der Photographie gegenüber eine verhältnismäßig untergeordnete Bedeutung haben, da die Farbe der Gegenſtände nicht entfernt ſo vielartig und typiſch iſt wie die Formenveränderungen, und nach der überall zu machenden Erfahrung unſer Auge für ſehr feine Farbenunterſchiede im entfernteſten nicht ſo feinfühlig iſt wie für Unterſchiede der Form; ſo daß man wohl behaupten darf, daß auch die heutige Photographie bereits die weſentlichſte Förderung, welche der Wiſſenſchaft nach dieſer Seite geleiſtet werden kann, ermöglicht hat.

In unſerem Zuſammenhange muß noch — mit Uebergehung vieles anderen, da Vollſtändigkeit hier nicht in der Abſicht liegen kann, — kurz

darauf hingewieſen werden, wie wichtig und wertvoll nackte Aufnahmen für den Künſtler ſind. Zwar zu unmittelbarer Verwendung — an Stelle des eigenen Aktſtudiums —, wie es etwa in Wenckers Bilde „Im Sommer“ geſchehen, wird der Künſtler ſelten Gelegenheit finden, und das iſt auch weder rätlich noch erwünſcht. Wohl aber bereichert und verfeinert die Kenntnis vieler Körper in den mannigfachſten Stellungen, die ſo verhältnismäßig leicht erworben werden kann, die Naturanſchauung des Künſtlers, und das Studium guter Aktphotographien kann vielfältig fruchtbare Anregungen geben.

XIII.

Auf der Grenze desjenigen Gebietes, welches soeben nur mit einigen flüchtigen Strichen skizziert ist, und desjenigen, welches uns hier besonders beschäftigt, steht diejenige Verwendung dieser Art von Aufnahmen, welche zur Ausbildung eines Kanons benutzt werden. Schon bis in die ältesten unserer Forschung zugänglichen Zeiten der bildenden Kunst bei den Kulturvölkern des Altertums hinein, namentlich auch bereits bei den Aegyptern, finden wir das Bestreben, die Darstellung des menschlichen Körpers für die Kunst dadurch zu erleichtern, daß in den Verhältnissen seiner Gliederung gewisse Gesetzmäßigkeiten nachgewiesen werden. Es ist einleuchtend, daß sowohl die Darstellung wie auch die Beurteilung künstlerischer Nachbildungen der menschlichen Gestalt sicherer wird, wenn beide auf eine zahlenmäßige Grundlage gestellt werden. Die ganze Ueberlegenheit unserer modernen exakten Wissenschaft über die früherer Zeitalter liegt darin begründet, daß heute unsere Forschung überall zu ziffermäßigen Ergebnissen zu kommen strebt und solche zu schaffen gewöhnt ist. Alle anderen Arten von Bestimmung dessen, was an den Gegenständen und Vorgängen der Natur beobachtet wird, sind schwankend, unzuverlässig, unkontrollierbar. Nur die ziffermäßige Festlegung, die Bestimmung nach Zahl, Maß und Gewicht, ermöglicht eine Kennzeichnung, welche in jedem Falle sowohl rückwärts wie vorwärts nachgeprüft und verwendet werden kann; und soweit derartiges ohne die enormen Hilfsmittel möglich war, welche unsere

Feinmechanik den Meſſungen und Wägungen bis in das Gebiet der Atome hinein zur Verfügung geſtellt hat, iſt man auch in früheren Zeiten beſtrebt geweſen, eine ſolche unfehlbare Grundlage für die Erkenntnis zu gewinnen. So hat denn alſo auch in der bildenden Kunſt, ſoweit ſie ſich mit der menſchlichen Geſtalt in Ruhe und Bewegung befaßt hat, der ſogenannte Kanon, d. h. ein nach beſtimmten Größenverhältniſſen feſtſtehendes Grundmaß für den Normalkörper, eine große Rolle geſpielt. Wiſſen wir auch von dem berühmten Kanon der Aegypter, der in den erſten Zeiten der griechiſchen Kunſt auf dieſe eine beinahe myſtiſche Einwirkung geübt haben ſoll, nichts Genaues, hat ſich auch an den erhaltenen Denkmälern ein ſolcher nicht mit derjenigen Sicherheit feſtſtellen laſſen, welche notwendig wäre, wenn dieſer Kanon ſo feſt geſtanden hätte, wie es nach gewiſſen Erzählungen der Fall ſein müßte, ſo iſt doch an dem Vorhandenſein eines ſolchen Kanons nicht zu zweifeln. Wenn uns freilich berichtet wird, daß nach demſelben zwei griechiſche Künſtler je die eine Hälfte einer menſchlichen Figur fern von einander für ſich bearbeitet haben, und die Teile nachher, aneinander gefügt, vollkommen zu einander gepaßt haben, ſo iſt das eine Künſtlerlegende, wie wir ſolche aus allen Zeiten haben, der Niederſchlag von Laienauffaſſungen, welche die künſtleriſche Fähigkeit am höchſten zu taxieren vermeinen, wenn ſie den Künſtlern Unmöglichkeiten als Wirklichkeiten nachſagen. Läge es beiſpielsweiſe ſelbſt in der Möglichkeit, daß ein Menſch aus freier Hand einen vollſtändig tadelloſen Kreis ziehen und den Mittelpunkt hineinſetzen könnte, ſo würde dieſe Fähigkeit für die künſtleriſchen Qualitäten des Betreffenden noch recht wenig bedeuten; es wäre ja das nichts weiter als eine mechaniſche Fertigkeit, die als eine einſeitige ausgebildet ſein könnte und gar nichts dafür bewieſe, daß derſelbe Künſtler in irgend hervorragendem Grade die Befähigung beſeſſen hätte, auch minder geſetzmäßig entwickelte Formen, namentlich auch ſolche, in deren feinſten Modifikationen ſich Charakteriſtiſches ausprägt, mit gleicher Sicherheit darzuſtellen. Aber die Phantaſie des Volkes hat ſich ja nicht bloß an dieſer Stelle gern in übertreibenden Vorſtellungen bewegt und ſich eigentlich nur in ſolchen genug getan. Ziehen wir aber auch von dieſen Erzählungen das unbedingt Unglaubwürdige und ſicher nicht rein Kunſtverſtändige ab, und vergleichen wir nur, was an verſchiedenartigem hierher zu Ziehenden uns von ernſteren Kennern und Beurteilern überliefert wird, ſo kann an dem Vorhandenſein eines ſolchen Kanons, nach dem die Künſtler der alten Völker ſich gerichtet haben, kaum gezweifelt werden. Hat

doch noch bis in die jüngste Zeit hinein die Kunst und die Wissenschaft mit dem sorgfältigsten Fleiße und dem Aufwande erstaunlicher Intelligenz nach einem solchen Kanon für die menschliche Gestalt gestrebt. Die Kunst der Renaissance ist ganz voll von derartigen Versuchen, die zum Teil in umfassendster Weise durchgeführt wurden und nichts Geringeres erstrebten, als eine Gesetzmäßigkeit der schönen Bildung in allem, was Natur und Menschenhand hervorbringt, zu erkennen. Namentlich aber die Gesetzmäßigkeit im Baue des menschlichen Körpers hat eine große Zahl von Künstlern zu den eifrigsten Studien veranlaßt. In den Handzeichnungen und handschriftlichen Studien Leonardo da Vincis spielen diese Dinge eine hervorragende Rolle, wie er denn überhaupt unter denjenigen an erster Stelle steht, welche durch Förderung der wissenschaftlichen Kenntnis von dem Baue des menschlichen Körpers die Kunst zu fördern unternommen und sie auf Grund ihrer Studien zur Vollendung geführt haben. In der deutschen Kunst der Renaissance hat Dürer mit seinen sehr ausführlichen und umständlichen Untersuchungen über die Proportionen der menschlichen Gestalt weitaus das Bedeutendste geleistet, und was er gefunden hat, ist lange Zeit maßgebend geblieben. Mit dem wechselnden Geschmacke der einander folgenden Zeiten und mit der jeweiligen Verschiedenheit der Volkstypen, auf Grund deren die einander ablösenden Kunststile in Malerei und Bildhauerei sich entwickelten, haben sich dann die Anschauungen von dem Kanon der Normalgestalt sehr wesentlich geändert, und es ließen sich zum Teil aus den hervorragendsten und stilbestimmendsten Kunstwerken der verschiedenen Zeiten und Völker, zum Teil aus den ihnen parallelgehenden exakten und ausdrücklichen Forschungen zum Zwecke der Feststellung eines Kanons eine ganze Reihe von solchen Verhältnisbestimmungen aufzählen, welche in größerem oder geringerem zeitlichen oder räumlichen Umfange zu einer gewissen Herrschaft in der Kunst gekommen sind.

Uns stehen aus neuester Zeit von seiten der Kunst und der Wissenschaft besonders zwei solche Versuche nahe, der erste in dem noch heute wichtigen und lehrreichen Werke des großen Bildhauers Gottfried Schadow, „der Polyklet“ genannt, nach jenem Großmeister der griechischen Plastik, welcher unter den kanonischen Meistern der alten Welt mit den ersten Rang behauptete und in einer von ihm geschaffenen Statue, die deswegen der Kanon genannt wurde, und von vielen in dem sogenannten Doryphoros, dem Speerträger, wiedererkannt wird, die typische Idealgestalt nach seiner Lehre geschaffen haben soll.

Ergebung.

Das mit meiſterhaften Tafeln ausgeſtattete Werk, das Ergebnis zahlloſer Meſſungen an verſchiedenen Individuen jeden Alters und Geſchlechtes, zeigt für Mann und Weib vom Neugeborenen an bis zur völligen Reife der Ausbildung die Veränderungen der Proportionen an, unter feinfühliger Berückſichtigung der typiſchen Unterſchiede im Baue, welche innerhalb der Norm Platz haben, ſo daß alſo der ſchlanke und der unterſetzte Typus u. ſ. w. in ihrer Entwickelung und den für ſie charakteriſtiſchen Sonderverhältniſſen ſich ergibt.

Nach Gottfried Schadow hat wohl kaum ein Verſuch zur Feſtſtellung eines Kanons, und zwar auf wiſſenſchaftlicher Grundlage, mehr von ſich reden gemacht und mehr Anklang gefunden als der ſchon mehrfach beiläufig hier erwähnte Kanon von Fritſch, den er in dem gleichfalls bereits angeführten Werke entwickelt hat. Stratz z. B. in ſeinen beiden bereits erwähnten Büchern über die Raſſen- und Volkstypen ſowohl wie über den Schönheitstypus des Weibes der kaukaſiſchen Raſſe legt den Kanon von Fritſch als Norm der Beurteilung allen ſeinen Unterſuchungen der einzelnen Individuen zugrunde. Auch ein jüngſt erſchienenes franzöſiſches Werk „La beauté feminine“ von R. Chavanne, Paris, berückſichtigt ihn in eingehender Weiſe.

Eine Würdigung dieſes Kanons im einzelnen würde an dieſer Stelle zu weit führen und als nicht ganz hingehörig betrachtet werden. Es wird in einiger Zeit wohl Gelegenheit ſein, dem Gegenſtande in ſolcher Weiſe näher zu treten, daß dadurch eine wirkliche Förderung der Sache bewirkt wird. Hier muß es genügen, in kurzen Zügen einige Bedenken gegenüber dem Kanon von Fritſch auszuſprechen, weil nicht wohl mehr von dieſem vielfältig als eine unumſtößliche wiſſenſchaftliche Norm angenommenen Maßſtabe, der womöglich eine ſolche für die Beurteilung auch der Schönheit des Körpers ſein ſoll, einfach Umgang genommen werden kann.

Der Hauptirrtum bei der Feſtſtellung dieſes Kanons ſcheint mir der zu ſein, daß überhaupt eine einzelne Gruppe von Proportionen der Körperteile als Norm feſtgeſtellt iſt. Es kann niemandem entgehen, daß es eine ſolche einfache Norm für die Geſundheit und Schönheit des Körperbaues nicht gibt. Kunſt und Leben lehren uns, daß es verſchiedene Wachstumstypen gibt, innerhalb welcher einzelne Individuen, abgeſehen von der hier nicht zu erörternden körperlichen Geſundheit, ſich zu körperlicher Schönheit entwickeln, — Typen, die gerade in ihren Grundverhältniſſen weſentlich von einander abweichen; und es iſt ſchwer verſtändlich, wie gerade

ein Naturforscher, der doch immer von der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen ausgehen und als Grundlage seiner Forschung betrachten muß, daß das, was die Natur gibt, gut ist, falls nicht das Gegenteil sich erweisen läßt, der Idee hat zuneigen können, daß bei dem menschlichen Körper gerade Gesundheit und Schönheit an ein ganz ausschließliches Größenverhältnis der einzelnen Teile gebunden sein soll. Es ist vorher darauf aufmerksam gemacht worden, wie Schadow bei seinem Kanon auf die Verschiedenheit der Grundtypen menschlicher Körper im einzelnen eingegangen ist, und wie wesentlich voneinander die Schönheitsvorstellungen innerhalb der einander ablösenden Stile der künstlerischen Darstellung abweichen. Auch ein anderer Naturforscher und Arzt unserer Tage, der Weimarer Geheime Medizinalrat Ludwig Pfeiffer, geht in seiner „angewandten Anatomie“ davon als einer unwandelbar gegebenen Grundlage aus, daß die Norm des menschlichen Körperbaues eine gewisse Breite der Beziehungen darbietet, innerhalb deren sich diese Verhältnisse als immer noch gesetzmäßig und vorbildlich bewegen können. Dem gegenüber erscheint die Einschränkung der Norm auf eine ganz unverbrüchliche Gruppe von Verhältnissen willkürlich und unglaubwürdig.

Es kommt hinzu, daß in dem Kanon von Fritsch eine so strenge Gesetzmäßigkeit durch Wiederholung derselben Abmessungen an verschiedenen Stellen herrscht, wie sie an und für sich kaum recht glaubhaft, und in dem Wachstum eines Körpers, den wir ja wohl nicht als nach berechneten Grundsätzen konstruiert, also aus der überlegten Tätigkeit eines denkenden Geistes hervorgegangen uns vorstellen, sondern der nach einem uns noch gänzlich geheimen Entwicklungsgesetze aus sich heraus seine Einzelformen und Glieder gestaltet, beinahe bedenklich erscheint. Am schlimmsten aber — und dies macht die praktische Anwendung des Kanons einfach unmöglich und erklärt die Entstehung von Urteilen über Gesetzmäßigkeit und Schönheit einzelner bestimmter Körper auf Grund desselben, die von jedem unbefangenen Standpunkte aus geradezu Kopfschütteln erregen müssen, — ist es, daß in dem Kanon von Fritsch die entscheidenden Merkpunkte der grundlegenden Abmessungen nicht fest in der Körperoberfläche liegen, sondern zumeist verborgene Stellen im Knochengerüste sind, Stellen also, die im lebenden Körper nur schwer oder gar nicht mit solcher Genauigkeit nachgewiesen werden können, daß nicht Abweichungen von einigen Zentimetern dabei unterlaufen könnten; — Abweichungen, die dann groß genug sind, um innerhalb des so gegen den Willen des Urhebers gegebenen Spielraumes die

verschiedensten Typen unterbringen zu können. Schon der Drehpunkt des Oberarmkopfes ist so schwer zugänglich, daß von ihm aus zu messen am Lebenden nur mit sehr schwankenden Ergebnissen möglich ist. Noch sehr viel schlimmer steht es mit dem Drehpunkte des Oberschenkelkopfes, der bei der eigentümlichen Organisation des Hüftgelenkes so verborgen liegt und so schwer festgelegt werden kann, daß hier noch viel größere Unsicherheit bei den Nachmessungen sich ergeben muß. Aber selbst da, wo äußere Merkpunkte gegeben sind, ermangelt der Kanon derjenigen Zuverlässigkeit und sicheren Anwendbarkeit, welche doch das erste Grunderfordernis eines Kanons sein sollte. Gewissermaßen den Ausgangspunkt für die Grundmaße des Rumpfes bildet der Abstand der Brustwarzen von einander. Das ist aber insbesondere beim weiblichen Geschlechte eine so schwankende Grundlage für das ganze System, daß es einfach dadurch schon unzuverlässig wird. Die Achsen — so zu sagen — der weiblichen Brüste divergieren stark, und so stehen die Warzen bei demselben Körper sehr verschieden weit aus einander, je nachdem die Brüste stärker oder schwächer entwickelt sind; und dafür gibt es bekanntlich — auch im Fritschschen Kanon — keinerlei Normen. Man braucht auch wirklich nur eine Anzahl von denjenigen Körpern, welche Stratz mit dem Kanon von Fritsch in Uebereinstimmung gefunden hat, neben einander zu stellen, um zu dem Urteile zu gelangen, daß der Kanon entweder in sich sehr unsicher oder in der Anwendung sehr unzuverlässig sein muß; denn verschiedenere Gesamterscheinungen, als hiernach normmäßig gefunden werden, sind beinahe nicht denkbar; und um so unbefriedigend geführt zu werden, braucht man überhaupt keinen „Kanon“.

Horch, ein Vögelein!

XIV.

So ungenügend nun diese neueste Kanonschöpfung aber auch sein mag, so ist daran doch nicht zu zweifeln, daß gewisse Grundverhältnisse im menschlichen Körper vorhanden sind, von denen innerhalb von Gesundheit und Schönheit des Körpers keine großen Abweichungen zulässig sind; oder anders ausgedrückt: Gewisse Abmessungen des Körpers dürfen nur innerhalb gewisser Verschiedenheiten, in einer engen Grenze der Abweichungen von einander auftreten, wenn der Körper, an dem sie gefunden werden, noch als normal unter dem Gesichtspunkte der Gesundheit und der Schönheit anerkannt werden soll. Der häufig bei der Aufstellung eines Kanons begangene Fehler, der wohl kaum je so stark wie bei Fritsch gemacht worden ist, besteht darin, daß der Spielraum, der für das noch Normalmäßige gelassen werden muß, zu gering genommen ist. Als ganz feste, sogar in der Generationsfolge unveränderliche

Formen kennt die Anthropologie die Gegenſätze von Kurz- und Langſchädeln, Brachycephalen und Dolichocephalen, und ebenſo, beziehungsweiſe damit in allen möglichen Kombinationen gekreuzt, die Gegenſätze von Kurz- und Langgeſichtern, Brachy- und Dolichoproſopen. Wenn nun unzweifelhaft innerhalb der Norm und mit der Möglichkeit der geſundeſten und ſchönſten Ausbildung im einzelnen Falle ſo große Gegenſätze ſelbſt im Schädelbau möglich ſind, dann muß verſtändigerweiſe auch in den Abmeſſungen des ganzen Körpers für den geſetzmäßigen Zuſammenhang eine erhebliche Freiheit der Bewegung gelaſſen werden, ſelbſt unter dem Geſichtspunkte der Geſundheit, alſo der rein körperlichen Normalmäßigkeit der Entwicklung.

Daß auf dem Wege einer Kanonfeſtſtellung, ſelbſt einer ſo ſtreng gebundenen, wie es die von Fritſch iſt, eine wirkliche Norm für die Schönheit gefunden werden könnte, wie Stratz zu glauben ſcheint, iſt nun vollends unmöglich; denn die Schönheit iſt zwar in hohem Maße von einer gewiſſen Geſetz- und Regelmäßigkeit der Verhältniſſe zwiſchen den einzelnen Teilen und dieſer zum Ganzen bedingt, aber es treten dazu insbeſondere wenn es ſich um die Schönheit des menſchlichen Körpers handelt, noch Bedingungen, die ſich der Meßbarkeit, ſoweit wenigſtens die Erkenntnis in dieſer Richtung bisher vorgedrungen iſt, entziehen. Namentlich iſt in dieſer Beziehung vor der Ueberſchätzung eines gewiſſen Verhältniſſes zu warnen, welches mit außerordentlicher Energie als das Grundverhältnis, auf welchem alle Schönheit beruhen ſoll, von Zeiſing in die Aeſthetik eingeführt iſt. Der Gedanke, daß es gewiſſe allgemein gefallende Verhältniſſe gebe, auf denen ſowohl in der ſittlichen wie in der Kunſtwelt alles Gefallen beruhen ſoll, iſt ja bereits von Herbart als Grundgedanke der entſprechenden Teile ſeines philoſophiſchen Syſtemes ausgeſprochen worden, und von dieſem Gedanken ausgehend, hat dann Zeiſing den „Goldenen Schnitt“ als dasjenige Verhältnis proklamiert, in welchem gewiſſermaßen das ganze Geheimnis der Schönheit beſchloſſen ſei. Der Goldene Schnitt gibt die mittlere Proportionale zu zwei Größen, deren größere um die mittlere Proportionale größer iſt als die kleinere, alſo ein Verhältnis, welches den beiden Gleichungen entſpricht: $a : b = b : c$, und $c = a + b$; oder anders ausgedrückt: der Goldene Schnitt iſt diejenige Teilung einer Linie, durch welche von dieſer ein größeres Stück abgeſchnitten wird, welches die mittlere Proportionale zwiſchen der ganzen Linie und dem kleineren Abſchnitte bildet.

Seitdem dieser Gedanke ausgesprochen ist, hat er nicht nur bei den Aesthetikern, sondern bei allen denjenigen, welche sich mit der Verhältnismäßigkeit in den Abmessungen natürlicher Gegenstände, namentlich solcher, denen das Prädikat „schön“ beigelegt wird, zu beschäftigen haben, ein großes Interesse hervorgerufen, und es sind Unmengen von Beispielen dafür beigebracht worden, daß in der Tat das Verhältnis des Goldenen Schnittes vielfach in der Natur gerade an solchen Stellen beobachtet werden kann, wo ein besonderes Wohlgefallen durch die Erscheinung erregt wird. Nicht bloß in den Kompositionen berühmter Gemälde, sondern auch in den Hauptgliederungen des menschlichen Körpers und mancher Tierbildungen, ja selbst bis in die Kristalle hinein hat man das Gesetz des Goldenen Schnittes bestätigt finden wollen; sogar in den Blattständen der Pflanzen ist es gefunden worden, indem sich nämlich herausgestellt hat, daß die Anzahlen derjenigen Blattstände, welche einander folgen, bis wieder ein Blatt am Stengel genau über einem vorangehenden sich entwickelt, die Zahlen innehalten, welche der Goldene Schnitt angibt. Es gibt für diesen allerdings kein einziges in ganzen Zahlen auszudrückendes Verhältnis. Die mittlere Proportionale unter den hier gestellten Bedingungen gehört zu den sogenannten inkommensurablen Größen. Aber mit ziemlich großer Annäherung kann man eine Reihe aufstellen, die dem Gesetze des Goldenen Schnittes einigermaßen entspricht. Die Reihe beginnt mit den Zahlen 3, 5 und 8 ($3 \times 8 = 24$, $5 \times 5 = 25$; also beides nahezu gleich) und kann ohne umständliche Rechnung beliebig fortgesetzt werden, indem man immer das weitere Glied dadurch findet, daß man die letzten beiden Glieder zusammenzählt; also auf 5 und 8 würde 13 folgen, dann 21 u. s. w. Auch in einem vielleicht nicht genügend beachteten, enthusiastisch und geistreich geschriebenen Buche, den „Grundlinien einer Philosophie der Technik“ von Ernst Kapp (Braunschweig 1877), ist das Verhältnis des Goldenen Schnittes geradezu als die unverbrüchliche Norm, die nicht bloß das Gebiet der Schönheit, sondern auch das der Zweckmäßigkeit in der Technik beherrscht, behauptet und „bewiesen“ worden. Wie schon vor ihm andere an vielen anderen Stellen, hat auch er an Geräten, die von Menschen zu dem mannigfachsten Gebrauche geschaffen sind, die Beobachtung gemacht, daß ihre Teilungen nach dem Goldenen Schnitte angeordnet sind. Aeußerst frappant erscheint es, daß z. B. von ihm in bezug auf die Geige nicht bloß in dem Gesamtbau, sondern bis in ihre einzelnen Teile in mehrfacher Wiederholung der Goldene Schnitt als Teilungsprinzip nachgewiesen wird.

Dieser letzte Fall kann indessen als ein gewissermaßen typischer für die Zuverlässigkeit der Beweisführungen für die Alleingültigkeit des Goldenen Schnittes betrachtet werden. Nach der beigegebenen Zeichnung soll die ganze Länge der Violine, die aber — wohlgemerkt! — an dem Auge der Schnecke als beendigt angenommen wird, die Teilung nach dem Goldenen Schnitte am Ende des Körpers zeigen. Das kürzere Ende des Halses hat dann den Goldenen Schnitt nicht etwa beim Ende der Saiten, am Sattel, sondern die Teilung geht durch den ersten Wirbel, also eine ganz gleichgültige Stelle. In der größeren Abteilung aber kann der Goldene Schnitt in beiden verschiedenen Richtungen angewendet werden, so zwar, daß der kleinere Abschnitt von der Seite des Halses her gemessen bis zu der scharfen Kante der Zarge reicht und durch das Ende des Griffbrettes geht. Wird von derselben Seite aber der längere Abschnitt gemessen, so trifft dieser dieselbe Stelle an der anderen Seite der Zarge. Wenn nun ein Geiger diese Darstellung ansieht, so dankt er zunächst seinem Schöpfer, daß er solche Geige nicht in die Hand zu nehmen braucht, und eine sorgfältige Nachmessung mit Hilfe einer sehr schön gebauten alten Violine ergibt das folgende: Hat der Körper eine Länge von 357 mm, so muß der längere Abschnitt nach dem Goldenen Schnitt 221 mm betragen. Das reicht bis über das Auge der Schnecke. Mißt man nun denselben Abschnitt in der anderen Richtung, nach dem Stege zu, so reicht er weit über die Zarge hinaus, fast bis zum Ende der F-Löcher, und der Punkt, durch welchen in der Zeichnung die betreffende Linie geht, liegt 15 mm davor. Anders herum gemessen reicht dieser Abschnitt um 9—10 mm noch nicht bis an das Griffbrett, welches letztere aber auch über die scharfe Kante der Zargen hinausreicht. Dieser Punkt liegt 242 statt 221 mm von dem Ende des Körpers entfernt. Teilt man aber den kürzeren Abschnitt der Geige, der durch den Hals

Stillvergnügt.

repräſentiert wird, weiter nach dem Goldenen Schnitte, ſo reicht der längere Teil dieſer Teilung, der 137 mm betragen muß, nur eine Kleinigkeit über den Sattel hinweg, nicht aber bis zum erſten Wirbel. Neben der Geige iſt als gleich lang mit der ganzen Abmeſſung derſelben der Bogen gezeichnet, was ſelbſtverſtändlich nur mit Kopfſchütteln angeſehen werden kann. Statt der ſo gegebenen Länge von 578 mm von der äußerſten Spitze bis zum hinteren Ende des Froſches mißt der zu der fraglichen Violine benutzte Bogen 706 mm.

Dieſes Beiſpiel iſt lehrreich für die Art, wie der Goldene Schnitt als zutreffend demonſtriert zu werden pflegt. Wo die Gliederungen in den Gegenſtänden nicht abſolut ſcharf ſind, werden die Teilungen beliebig irgendwohin geführt, wo es ja dann, wie beiſpielsweiſe bei dem Uebergange aus dem Halſe in die Schulter, auf ein paar Centimeter herauf und herunter nicht ankommt, da dieſe Linie irgendwo natürlich immer getroffen wird; oder wo die Abteilungen, wie bei der eben betrachteten Geige, abſolut ſcharf ſind, da wird die Zeichnung ſo eingerichtet, daß ſie zum Goldenen Schnitte paßt, ohne Rückſicht auf die Wirklichkeit und Richtigkeit. Gerade aber das Beiſpiel der Geige iſt inſofern außerordentlich lehrreich, als niemand bezweifeln wird, daß eine gut gebaute Geige ein wirklich angenehmer Anblick iſt, und ihre Abmeſſungen in den einzelnen Teilen in einem außerordentlich befriedigenden Verhältniſſe zu einander ſtehen. Dieſes Verhältnis aber iſt nach dem eben Angegebenen ſehr erheblich abweichend vom Goldenen Schnitte, und das vollendetſte unter allen muſikaliſchen Inſtrumenten iſt alſo weit davon entfernt, in ſeinem Baue eine Beſtätigung für das „morphologiſche Grundgeſetz“, die Teilung nach dem Goldenen Schnitte, darzubieten; im Gegenteil, es zeigt, daß von dem Goldenen Schnitte ganz abweichende Teilungen und Verhältniſſe ſehr wohl imſtande ſind, auf die erfahrungsmäßig vollkommenſte Weiſe ihrem Zwecke zu entſprechen und einen durchaus befriedigenden, ja wirklich ſchönen Eindruck hervorzubringen.

Die Fülle der Beobachtungen über das Vorkommen des Goldenen Schnittes zuſammen mit dem Mangel irgend einer anderen greifbaren Angabe, nach welcher gute, künſtleriſch wirkſame Größenverhältniſſe angegeben werden können, hat etwas ſo Ueberzeugendes, daß dagegen mit einfacher Negation nicht aufzukommen iſt. Indeſſen iſt zwiſchen der Auffindung eines gut wirkenden Grundverhältniſſes und der Annahme, daß damit eine neue Einſicht in das Weſen der Kunſt oder eine zwingende Grundlage für das Schönheitsurteil gefunden wäre, ein ſehr großer

Unterſchied. Vor allen Dingen iſt ja zu bedenken, daß das Verhältnis des Goldenen Schnittes ein irrationales iſt; und wenn beiſpielsweiſe in den Akkorden die genauen Zahlen 3 und 5 für die Dreiklang-Intervalle (Quinte und große Terz) die entſcheidende Rolle ſpielen, ſo iſt da das Verhältnis des Goldenen Schnittes doch nur in einer Annäherung beobachtet, wie ſie mit Hilfe ganzer Zahlen eben erreichbar iſt. Auch bei den meiſten ſonſt nachgewieſenen ähnlichen Verhältniſſen läßt ſich immer beobachten, daß nur eine ungefähre Uebereinſtimmung vorhanden iſt; und es kann den Schwärmern für den Goldenen Schnitt darin unmöglich Recht gegeben werden, wenn ſie dieſe nur ungefähre Uebereinſtimmung dadurch zu rechtfertigen verſuchen, daß ja ein rationales Verhältnis des Goldenen Schnittes nicht auffindbar ſei. Dies trifft ja doch nur für den Zahlenausdruck des Verhältniſſes zu. Geometriſch, alſo auch in ſämtlichen räumlich bildenden Künſten, könnte natürlich doch der Goldene Schnitt ohne jede Schwierigkeit mit der allerhöchſten Genauigkeit innegehalten werden. Dies aber iſt nur äußerſt ſelten einmal der Fall. Auch bei räumlichen Abmeſſungen ſtimmen die Teile nur ungefähr mit dem Goldenen Schnitte überein. Dazu kommt, daß die Punkte, welche bei den Nachweiſungen als die bedeutenden angeſehen werden, vielfach (wie ſchon oben bei der Geige) durchaus willkürlich gewählt ſind. Einmal wird bei einem Gemälde die ganze Fläche als Ausgangspunkt genommen, ein andermal wird nur innerhalb der Figuren und Gruppen gemeſſen. Einmal legt man natürliche Teilungen und Merkpunkte der Körper zugrunde, wie ſie bei der Darſtellung des Nackten unmittelbar beobachtet werden können, aber ja auch in den bekleideten Figuren aufzuſuchen ſind; ein andermal wird die Kleidung, alſo der fertig in der menſchlichen Geſellſchaft erſcheinende Menſch, der Unterſuchung zugrunde gelegt. Gar nicht ſelten ſind die Teilpunkte, auf welche der Goldene Schnitt bezogen wird, ganz untergeordnete, die eben nur dadurch aufgefunden ſind, daß man an ein Kunſtwerk oder Naturprodukt mit dem Goldenen Schnitt herangegangen iſt und verſucht hat, welche Punkte wohl in ihrer gegenwärtigen Lage einigermaßen dem „idealen“ Verhältniſſe entſprechen möchten.

Vergegenwärtigt man ſich dieſe verſchiedenen Seiten der Sache, ſo iſt wohl nichts weiter zu ſagen, als daß gewiſſe Zahlenverhältniſſe zwiſchen den neben einander wirkenden Größen in der Natur und in der Kunſt auf den menſchlichen Geiſt eine erfreuliche Wirkung ausüben. Aber es iſt wohl ein großer Irrtum, anzunehmen, daß gerade dieſes

besondere und eigentümliche Verhältnis des Goldenen Schnittes die Eigenschaft habe, mehr als irgend ein anderes dem menschlichen Geiste Befriedigung zu gewähren und jenes eigentümliche Wohlgefallen bei ihm auszulösen, welches wir als den künstlerischen Genuß oder wenigstens ein bestimmendes Element in demselben bezeichnen. Sehen wir gerade nach den beiden Stellen hin, an welchen die Zahlenverhältnisse der wirksamen Größen offenbar am wirksamsten sind und am schärfsten beobachtet werden können, betrachten wir also insbesondere die Baukunst und die Tonkunst, so kommen wir wohl sehr bald zu der Ueberzeugung, daß nicht sowohl ein raffiniert ausgeklügeltes und niemals in der Reinheit erscheinendes Verhältnis wie das des Goldenen Schnittes eine große Befriedigung gewährt, sondern gerade die einfachen Verhältnisse. In der Musik liegt das auf der Hand. Die Teilungen der Saite, die überhaupt noch — nach unserem heutigen Musiksysteme wenigstens — musikalisch brauchbar sind, gehen nur bis zu dem Neuntel, wobei selbstverständlich alle weiteren Halbierungen, die ja nur die Oktaven der Grundtöne ergeben, nicht besonders zu berücksichtigen sind, sondern für die theoretische Betrachtung lediglich den Wert ihrer Grundzahlen repräsentieren. Von diesen Teilungen sind aber nur diejenigen bis zum Fünftel erfreuliche Zusammenklänge. Mit Weglassung des Sechstels und des Achtels, die ja schon Oktaven darstellen, bleiben als brauchbar nur die Siebentel und die Neuntel übrig, welche die Dissonanzen der kleinen Septime und der großen None ergeben und bekanntlich in der Musik zwar ungeheuer wirkungsvolle und unentbehrliche Elemente der Mannigfaltigkeit und der Fortbewegung darstellen, an sich aber nicht nur nicht befriedigend, sondern unerträglich sind und zu einer konsonierenden Auflösung ihrer Dissonanz hindrängen. Wir haben in der Musik nur ganz wenige befriedigende und überhaupt brauchbare Verhältnisse, welche auf den untersten Primzahlen unseres Zahlensystemes beruhen, d. h. also dadurch ausgezeichnet sind, daß die Schwingungsverhältnisse der entsprechenden Töne möglichst einfach und leicht erkennbar sind. Zwar kann hiergegen eingewendet werden, daß ja in all denjenigen musikalischen Instrumenten, welche nicht jeden einzelnen Ton erst besonders erzeugen, sondern dieselben in irgend einer Weise fest vorgebildet in sich tragen, also nicht nur Klavier und Harfe, sondern auch Flöte und Klarinette u. s. w., nicht nach genauen, in einfachen Zahlenverhältnissen stehenden Intervallen abgestimmt werden können, weil die Oktaven nicht mit den Tönen genau zusammenfallen, welche nach dem Terzen- und Quintenzirkel mit ihnen

Im Spiegel der Flut.

identiſch ſein ſollten. So ergibt zum Beiſpiel der Terzenzirkel $^{125}/_{64}$, während die Oktave $^{128}/_{64}$ haben müßte. Um hier Ordnung zu ſchaffen, hat die ſogenannte „gleichſchwebende Temperatur“ eingeführt werden müſſen, in welcher das konſonierendſte aller Intervalle, welches die einfache Verdoppelung des Grundtones in jeder Beziehung darſtellt, nämlich die Oktave, unbedingt rein geſtimmt wird, die ſämtlichen zwiſchenliegenden Intervalle aber ein wenig von derjenigen Richtigkeit entfernt werden, welche nach ihren Normalverhältniſſen für ſie gegeben ſind. Es müſſen alſo die zwölf Halbtonſtufen zwiſchen den Oktaven gleichmäßig verteilt werden, wobei unmöglich ganz genau reine Terzen und Quinten u. ſ. w. herauskommen können. Dies iſt tatſächlich ja richtig, nur an dieſer Stelle ohne jeden Belang; denn die gleichſchwebende Temperatur iſt lediglich ein leider unumgänglicher Notbehelf, welcher nichts weniger als im Weſen der Muſik begründet und für ihre ſchönſte Wirkung vorteilhaft iſt. Die edelſten Inſtrumente, über welche die Tonkunſt verfügt, die menſchliche Stimme und die Saiteninſtrumente, haben keine gleichſchwebende Temperatur, ſondern ein großer Teil ihrer überlegenen künſtleriſchen Wirkung beruht gerade darauf, daß ſie ſtets mit ganz rein abgeſtimmten Intervallen arbeiten und dadurch ſo ſchöne Zuſammenklänge hervorbringen, wie ſie der gleichſchwebenden Temperatur zu erreichen unmöglich ſind. Iſt doch z. B. bei dem mächtigſten Inſtrumente, das wir beſitzen, und das gerade wegen der Gewalt ſeines Tonmateriales für alle derartigen Beobachtungen am meiſten ins Gewicht fällt, bei der Orgel, das eigentümliche Knattern und Sauſen, welches neben dem eigentlich wirkſam ſein ſollenden Tonmateriale zu beobachten iſt und oft beinahe wie Trommelwirbel wahrgenommen wird, lediglich ein Ergebnis der Nebentöne, der Schwebungen, welche durch die unrichtigen Verhältniſſe der muſikaliſch verwerteten Intervalle neben dieſen hervorgebracht werden, — dergeſtalt, daß in neuerer Zeit — merkwürdigerweiſe durch einen intelligenten Japaner — der Verſuch gemacht worden iſt, durch eine Verdreifachung des Inſtrumentes, d. h. dadurch, daß für jeden Ton drei verſchieden geſtimmte Pfeifen vorhanden ſind, über welche je nach der Eigenart des Zuſammenklanges abwechſelnd verfügt werden muß, dieſe überaus ſtörenden Nebentöne zu beſeitigen und der Orgel die reinen Konſonanzen zu ermöglichen; und dieſer Verſuch iſt in ſo überraſchendem Maße gelungen, daß dadurch allein ſchon der Einwand, als ob nicht die reinen, einfachen Zahlenverhältniſſe, ſondern irgend wie etwas modifizierte in der Muſik zur Anwendung

kommen und das Element ihrer Wirkung darstellen müßten, hinreichend widerlegt wird. Neben diesem überragenden Gesichtspunkte kommt der andere so wenig in Betracht, daß er nur gerade nebenher erwähnt zu werden braucht, nämlich der Gesichtspunkt, daß, auch wenn man die Verhältnisse nach der gleichschwebenden Temperatur ausrechnet, nicht etwa für Terz und Quinte Zahlen herauskämen, welche den genauen Verhältnissen nach dem goldenen Schnitte wesentlich mehr entsprächen als die einfachen Zahlen 3 und 5. Bei der Musik also leidet die Theorie von dem allein seligmachenden goldenen Schnitte elend Schiffbruch. Nicht deswegen, weil 5 ungefähr die mittlere Proportionale zwischen 3 und 8 ist, befriedigen Terz und Quinte und bilden sie den Grundstock für die musikalische Harmonie, sondern deswegen, weil dies, abgesehen von den reinen Oktaven, die durch 2 und 4 dargestellt werden, gerade in der größten Genauigkeit, also nicht bloß so ungefähr genommen, die denkbar einfachsten Verhältnisse sind.

Zu ganz ähnlichen Ergebnissen führt die Betrachtung der Architektur, nur daß hier die Dinge nicht in solcher einleuchtenden Handgreiflichkeit vorliegen. Die Architektur ist durchaus nicht auf ganz genau abgemessene Größenverhältnisse angewiesen; sie hat nur, soweit sie nicht ganz willkürliche Formen, etwa Nachbildungen von Naturgegenständen und dergleichen, in ihren Dienst nimmt, geometrisch reine Formen anzuwenden. Man verlangt also gerade Linien, man verlangt kontrollierbar richtige Winkel, man verlangt korrekte Kreise u. s. w. von ihr; aber man verlangt nirgends, daß beispielsweise Breite und Höhe von Mauerdurchbrechungen, Fenstern oder Türen, sich wie Terz und Quinte in der Musik, genau wie 3 : 5, oder auch nach irgend einem anderen Zahlenverhältnisse zu einander stellen. Um solche einfachen Grundverhältnisse, wenn man sie in Zahlen ausdrücken will, variieren die in der Architektur benutzten Verhältnisse mit großer Freiheit herum, und da bei der Wirkung der Architektur ja das perspektivische Sehen unseres Auges, d. h. die scheinbare Veränderung der wirklichen Abmessungen bei dem Bilde in unserem Auge, auch zu berücksichtigen ist, ist das vollkommen erklärlich; und tatsächlich wirken ja nur in den seltensten Fällen die der Konstruktion zugrunde gelegten Abmessungen auf den Beschauer ganz unverändert und rein. Wie weit die Architektur aber davon entfernt ist, sich auf ganz genaue und noch dazu nach einem bestimmten Grundverhältnisse bestimmte Abmessungen einzuschränken, dafür ist einer der allereinleuchtendsten Beweise dieser: Nirgends herrscht mit so rücksichtsloser Strenge

das Maß und Verhältnis in der architektoniſchen Kompoſition wie in der Gotik, und in keinem Bauwerke der Welt iſt dieſe Genauigkeit mit nüchternerer Konſequenz durchgeführt als im Kölner Dome. Nun hat Boiſſerée in ſeinem berühmten Werke über dieſes klaſſiſche Bauwerk die Entdeckung gemacht (die man allerdings viel zu hoch ehrt, wenn man ſie als eine Entdeckung bezeichnet), daß die am Dome an verſchiedenen Stellen bis in die kleinſten Details hinein auftretenden Abmeſſungen (großenteils) übereinſtimmen mit den Seiten derjenigen regelmäßigen Polygone, welche ſich in einen und denſelben Kreis einſchreiben laſſen. Alſo wir finden da von dem gleichſeitigen Dreieck bis zu dem gleichſeitigen n-Eck alle möglichen Seiten der regelmäßigen Vielecke, welche in einem und demſelben Kreiſe, alſo demjenigen, der die Seite des Sechseckes zum Radius hat, möglich ſind. Was heißt das? Doch nichts weiter als dies, daß mit ſehr geringen Abweichungen von einander alle möglichen Abmeſſungen je nach der Größe des Bauteiles und nach beſonderen künſtleriſchen Abſichten Anwendung gefunden haben. Nehmen wir alſo ſelbſt an, was nicht unbezweifelbar iſt, daß die Beobachtung Boiſſerées bis auf das kleinſte Titelchen genau zuträfe, ſo würden hervortretende Abmeſſungen am Kölner Dome zu beobachten

Im Dickicht.

ſein, welche zum Teil die allerkompliziertesten Verhältniſſe zu einander darſtellen, und es kommen Abmeſſungen vor, welche nur um kleine Bruchteile von einander verſchieden ſind. Wenn das nun bei einem Bauwerke gerade dieſer Art mit befriedigendem Eindrucke des Ganzen und der Einzelheiten möglich iſt, wenn keineswegs irgendwo in impoſanter Weiſe die Anordnung nach dem Goldenen Schnitte als beherrſchende hervortritt, ſo kann doch wohl gar nichts näher liegen als der Schluß, daß keineswegs ein beſtimmtes, und noch dazu ein ſo raffiniertes Verhältnis wie das des Goldenen Schnittes den Schlüſſel zu den geheimnisvollen Wirkungen architektoniſcher Schönheit darſtellen kann, ſondern daß die Abmeſſungen — und da muß man nun ganz und gar von Boiſſerée abweichen — nicht einmal nach einer o ſklaviſchen und pedantiſchen Regel ausgewählt oder zur Auswahl geſtellt ſind, wie es der Fall wäre, wenn der Baumeiſter die verſchiedenen Polygonſeiten konſtruiert und ſie als die überall anzuwendenden Normalabmeſſungen zur Hand gelegt hätte; ſondern man hat anzunehmen, daß an jeder einzelnen Stelle, ſelbſt in einem Stile, der ſo unverbrüchlich unter der Herrſchaft von Zirkel und Lineal ſteht wie der gotiſche, alles, was zunächſt eine freie Auswahl des erfindenden Künſtlers zuließ, nach völlig freiem Ermeſſen und einfacher künſtleriſcher Abwägung des zu gewärtigenden Eindruckes beſtimmt iſt.

Nach allen dieſen Betrachtungen wird die Frage nach der Bedeutung des goldenen Schnittes einfach dahin zu beantworten ſein, daß in allem künſtleriſch Schönen *Einfachheit* der Verhältniſſe, möglichſt leichte Abmeßbarkeit der Teile gegen einander ein Mittel zu befriedigender Wirkung iſt; und das, was Leibniz als Charakteriſtikum für die Tonkunſt ausgeſprochen hat: „Muſik iſt die Beſchäftigung eines Geiſtes, der ſich ſelbſt unbewußt zählt," — wird nicht nur für die Tonkunſt, ſondern für alles unter dem Geſichtspunkte der Schönheit zu Betrachtende zu gelten haben. Schön iſt überall dasjenige, was in ſeinen Teilungen und Gliederungen nach möglichſt leicht überſehbaren Verhältniſſen aufgebaut iſt, wobei aber vor jeder Pedanterie, welche die Kunſt dem Zirkel ausliefert, zu warnen iſt. Das Ohr iſt bemerkenswerterweiſe auf die ganz ſtrenge Beobachtung ſehr einfacher Verhältniſſe, die mit mathematiſcher Genauigkeit eingehalten werden müſſen, angewieſen. Zuſammenklänge, die nicht nach den allereinfachſten Zahlenverhältniſſen ſich überſehen laſſen, geben keinen brauchbaren muſikaliſchen Eindruck, ſondern geben Geräuſch und Lärm, alſo ein völlig unkünſtleriſches Chaos von Nerven-

erregungen. Das Auge des Architekten iſt gar nicht imſtande, mit annähernd ähnlicher Genauigkeit vor ihm ſich ausbreitende Raumverhältniſſe abzumeſſen und nach dem Ergebniſſe dieſer Abmeſſungen ſein Wohlgefallen auszuſprechen oder zu verſagen. Gerade weil nicht wie bei der Muſik die Zuſammenwirkung ſehr flüchtig und die Reihenfolge im Verlaufe der Zeit das weſentlich Beſtimmende für den künſtleriſchen Eindruck iſt, ſondern das Kunſtwerk in ſeiner Geſamtheit mit der unendlichen Fülle von verſchiedenen neben einander ſtehenden Teilen und ihren Größen- und Formverhältniſſen zu einander beſtändig vor dem Blicke ſteht und immer beliebig in jedem einzelnen Teile und in der Zuſammenfaſſung jeder beliebigen Gruppe von ſolchen aufgefaßt werden kann, wirken hier ſo mannigfaltige Rückſichten auf die Beſtimmung der Einzelheiten nach Größe und Form ein, daß es unmöglich iſt, mit einem einzigen normativen Verhältniſſe überall durchzukommen. Würden ſich doch zwiſchen Teilen und Teilgruppen, die nicht unmittelbar nach dem normalen Verhältniſſe zu einander in Beziehung geſetzt ſind, unvermeidlich Verhältniſſe ergeben, die unmittelbar mit einander in Beziehung geſetzt — woran das Auge nicht verhindert werden kann — von der Norm befremdlich abweichen und ſo die Harmonie um ſo mehr ſtören würden, wenn wirklich alles, was nach bewußter Abſicht zu einander in richtige Verhältniſſe gebracht iſt, nach einem und demſelben Grundſchema angeordnet wäre, und dieſes Grundſchema wirklich als das einzige oder auch nur als das unbedingt beſte angeſehen werden könnte. In der Architektur und noch viel mehr in den darſtellenden Künſten, die ja nicht ſo ſehr auf mathematiſche Gebundenheit ihrer Einzelgeſtaltungen angewieſen ſind wie die Baukunſt, liegt daher das Geheimnis der künſtleriſchen Wirkung in der Geſchicklichkeit des Künſtlers, unmittelbar, inſtinktiv oder intuitiv, überall das ſchönſte Verhältnis zu finden, welches im Zuſammenhange der Teile unter einander je an ſeiner Stelle das wirkungsvollſte iſt. Das klingt nicht ſo „wiſſenſchaftlich“ und orthodox wie die Proklamierung eines „morphologiſchen Grundgeſetzes“, aber es iſt pſychologiſch feiner und tatſächlich zutreffender.

Genau dasſelbe wird ſich ſelbſtverſtändlich auch auf diejenigen Naturgegenſtände anwenden laſſen, welche wir unter denſelben Geſichtspunkt des Schönen zu bringen gewöhnt ſind wie die Kunſtwerke, — künſtlich, wie wir uns deſſen bewußt ſein müſſen, da der Natur an ſich Schönheit, die eine willkürliche Hervorbringung des menſchlichen Geiſtes und Schaffens iſt, nicht zukommt, ſondern, wo wir ſie in der Natur zu

finden vermeinen, etwas von uns nach anderwärts gewonnener Uebung und Gewöhnung Hineingelegtes ist. Auch hier sind die einfachen Größenverhältnisse die ansprechendsten, wobei aber die Auswahl unter ihnen und die Genauigkeit, mit welcher sie eingehalten werden müssen, um zu wirken, nach keiner vorbestimmten Theorie anzugeben ist.

Man hat diese Verhältnisse für die geistige Auffassung der Kunst- oder Naturformen sich etwa so zu denken wie das Gradnetz, nach welchem man sich auf der Erdkugel orientiert. Es sind das eben nur Orientierungsmittel des Geistes, die er, um Uebersicht zu gewinnen, an die Dinge heranbringt, auch etwa in derselben Weise, wie man das tut, wenn man Größen taxiert. Die Höhe eines Gebäudes mißt man mit dem Auge etwa nach der bekannten eigenen Größe, indem man unwillkürlich abzählt, wie oft diese bekannte Größe in der zu messenden unbekannten enthalten ist. So wie hierbei Ungenauigkeiten ohne Störung für den dabei verfolgten Zweck zulässig sind, so auch bei der Uebersicht über gegliederte Formen. Die Ungenauigkeit bei der Zerlegung in Teile, die in bestimmten Zahlenverhältnissen ihrer Größe zu einander stehen, ja selbst die Teile, welche hierbei in Betracht genommen werden, werden nicht sowohl nach richtiger, sachlicher Einsicht in Uebereinstimmung mit der wirklichen Gliederung des Gegenstandes aufgefaßt, als vielmehr nach der Zufälligkeit des persönlichen Eindruckes. Ein sehr einleuchtendes Beispiel dafür ist die Auffassung gerade des menschlichen Körpers in dieser Beziehung. Wir sind gar nicht imstande, die Glieder nach ihren wirklichen Abmessungen, d. h. von Gelenkmittelpunkt zu Gelenkmittelpunkt anzunehmen, weil wir diese Punkte am Lebenden nicht erkennen können. Wir messen unwillkürlich bei dem bewegten oder ruhenden Körper die Glieder nach äußerlich erkennbaren Endpunkten, wie Beugungsfalten oder dergleichen, die keineswegs mit den wirklichen Mittelpunkten der Bewegung und den eigentlichen Endpunkten der Glieder zusammenfallen.

Also nicht ein einziges, noch dazu recht künstliches Teilungsprinzip beherrscht gewissermaßen mit Ausschließlichkeit gegenüber jedem anderen die Gliederung desjenigen, was uns schön erscheinen soll, sondern die Schönheit besteht in der Einfachheit der Größenbeziehungen unter einander, wobei, da nur mit dem Auge taxiert, nicht aber mit genauen Maßstäben gemessen wird, ein weiter Spielraum gegeben ist, und ungefähres Zutreffen meist für die Würdigung der Verhältnisse genügt. Diese Anschauungsweise wird auch insofern der

Wirklichkeit mehr gerecht, als in ihr auch Raum gelaſſen iſt für weitere beſtimmende Momente in der Schönheit. Es iſt z. B. außerordentlich auffallend, daß innerhalb gewiſſer irgendwo als befriedigend oder normal erkannter Verhältniſſe faſt ohne erſichtliche Aenderung in irgendwelchen Abmeſſungen, ſondern nur etwa durch leichte Verſchiebungen, die an der einen Stelle in entgegengeſetzter Richtung vorgenommen werden als an der anderen, die Schönheit in ihr Gegenteil verkehrt werden kann; ja, es iſt nichts weniger als undenkbar, daß durch paſſend kombinierte Fehler normale Verhältniſſe hervorgebracht werden. Stratz gibt dafür ein ſehr intereſſantes Beiſpiel: Er führt einen weiblichen Körper vor, der vollſtändig dem Kanon von Fritſch entſpricht, alſo, falls dieſer ein wirklicher Maßſtab für Geſundheit und Schönheit wäre, als geſund und ſchön angeſehen werden müßte. Dieſer Körper aber iſt im Rumpfe durch Verkrümmung der Wirbelſäule entſtellt und zeigt in den unteren Gliedmaßen ſehr ſchwere Spuren einer in der Jugend durchgemachten Rhachitis. Die beiden Veränderungen in den Hauptgliederungen des Aufbaues ſind aber nach Richtung und Größe dergeſtalt ausgefallen, daß die einfachen Abmeſſungen der Norm entſprechen. Daß hier weder von Geſundheit noch von Schönheit auch nur entfernt die Rede ſein kann, verſteht ſich dabei aber doch von ſelbſt.

Träumerei.

XV.

Aber auch wo von solchen handgreiflichen Verwischungen des Normalen nicht gesprochen werden kann, ist Schönheit mit Richtigkeit, die wir hier einmal mit der Gesundheit ohne nähere Unterscheidung gleich setzen wollen, keineswegs immer verbunden. Stratz vergleicht z. B. zwei weibliche Körper, von denen er mehrere verschiedene Aufnahmen in allen möglichen Stellungen zu zeigen in der Lage ist, und begeistert sich hier für den einen, während er dem anderen gegenüber sich überaus skeptisch verhält. Dabei ist dieser zweite gleichfalls mit der Norm von Fritsch übereinstimmend. Sieht man die Gegenstände der Untersuchung etwas genauer an, so erscheint es keineswegs ausgeschlossen, daß recht viele in ihrem Urteile gerade zu dem Umgekehrten gelangen würden. Der Körper der jungen Italienerin, der Stratz in einen wahren Taumel von Entzücken versetzt, ist nicht nur mit allen Unschönheiten des unfertigen Zustandes in dem Alter der Dargestellten behaftet, die weit davon entfernt sind, als Schönheiten gelten zu können, sondern er zeigt auffälligerweise auch einige von Stratz in seiner Betrachtung der einzelnen Körperteile unter den ausgesprochenen Bildungs- oder Entwicklungsfehlern aufgezählte Merkmale, die allerdings auch in dem anderen Körper nicht ganz fehlen. Nichtsdestoweniger ist der Gesamteindruck der beiden Individuen, mit einander verglichen — wenigstens nach meiner

Empfindung — der, daß die junge Wienerin über die Italienerin bei weitem den Sieg davonträgt, und zwar unter einem Gesichtspunkte, der von Stratz, trotzdem er dieser Seite des Gegenstandes ganz ausführliche Betrachtungen gewidmet hat, nicht nach Gebühr gewürdigt wird, aus dem sehr einleuchtenden Grunde, weil es ihm hier nicht gelungen ist und nicht hat gelingen können, zu solchen schematischen Handhaben für das Urteil zu gelangen, wie das für die reinen Größenverhältnisse ohne jede Schwierigkeit, wenn auch nach meiner Ansicht ohne Richtigkeit, einfach dadurch geschehen kann, daß man irgend einen „Kanon“ als solchen annimmt. Nämlich er hat bei der vergleichenden Würdigung der beiden Körper vollständig die Schönheit der Bewegung oder die Schönheit in der Bewegung in das Urteil aufzunehmen vergessen; und gerade Schönheit in der Bewegung ist Reiz, d. h. besonders wirksame Schönheit, wie das ja bereits Lessing im Laokoon außerordentlich scharf und fein dargelegt hat. Es ist eine Beobachtung, die sich sehr leicht machen läßt, daß die Fähigkeit, sich in schönen Stellungen und Linien bei den verschiedensten Bewegungen zu ergehen, eine besondere Eigentümlichkeit und Begabung der einzelnen Individuen ist, die leider gerade den allermeisten abgeht, nicht am letzten gerade aus dem Grunde, daß diese beinahe hervorragendste, weil unter allen Umständen dauerhafteste aller menschlichen Schönheiten sich bei der Gewöhnung an völlige Kleiderverhüllung dem Auge selten darbietet und daher auch nicht kultiviert wird. Unzweifelhaft wird diese Fähigkeit, sich in der Bewegung schön darzustellen, die natürlichen Formenschönheiten des Körpers noch zu heben und im günstigsten Lichte erscheinen zu lassen, bei den Griechen, insbesondere bei dem männlichen Geschlechte, infolge der gymnastischen Uebungen eine ungleich verbreitetere gewesen sein, als das bei uns mangels derartiger Uebungen der Fall ist und sein kann. Tatsächlich aber steht gerade die Schönheit der Bewegung höher als die Schönheit der Form, nicht nur, weil sie, wie eben erwähnt, ein geradezu unverlierbares Moment ist, während die Schönheit der Form durch Krankheit und Alter bedroht wird und nur zu früh bei dem einzelnen Individuum unwiederbringlich verloren geht, auch ehe noch die wirklichen Spuren des Alters hereingebrochen sind. Die ruhende Form namentlich in einer gebundenen Haltung, wie sie zur Feststellung der wirklichen Größenverhältnisse notwendig ist, und wie sie beispielsweise Stratz ausdrücklich zum Zwecke der Feststellung von Maßen vorschreibt, ist unlebendig und steif, und selbst die größte Formenschönheit ermangelt in ihr jeglichen Reizes.

Bei jeder anderen, auch an sich ruhenden, d. h. beliebiger Verlängerung der Dauer ohne körperliche Anstrengung fähigen Haltung kommt für den Eindruck das Moment der Schönheit der Bewegung in allerhöchstem Grade in Betracht. Die Bewegungen, welche haben gemacht werden müssen, um den Körper aus der ruhenden Grundstellung in die besondere eben vorliegende Einzelstellung überzuführen, und die Auswahl der Momente, einzeln und in Beziehung zu einander, in welchen die Bewegungen der einzelnen Teile aufgehalten sind, um zu dauern und mit einander ein Gesamtbild darzustellen, sind mindestens so wichtig für die Schönheit des Anblickes wie die zugrunde liegende ruhende Form des Körpers selber. Diese Schönheit aber entzieht sich vollständig jeder Maßbestimmung, und es ist sogar sehr schwer, auch nur diejenigen Abweichungen zwischen der Lagerung gleich motivierter Körper nachzuweisen, von denen der eine schön in der Bewegung, der andere unschön oder wenigstens reizlos erscheint. Man kann mit der größten Sorgfalt die Gelenkpunkte an räumlich festzulegende Stellen bringen, um zwei Körper in genau dieselbe Lage zu versetzen, und man wird trotzdem nicht dasselbe Ergebnis haben, sondern die Gesamthaltung wird in bezug auf die Schönheit im genauen Verhältnisse zu der anderweit bekannten Fähigkeit der beiden Individuen, sich schön zu bewegen, stehen.

Diese Anmut der Bewegungen und Haltungen ist etwas, was, wie es scheint, nach den bisherigen Ergebnissen der Forschung lediglich unter die leidige Rubrik der Geschmackssachen fällt, d. h. derjenigen Dinge, welche eben gefallen oder mißfallen, ohne daß ein zwingender Grund dafür angeführt, und Allgemeingültigkeit der Urteile verlangt werden kann. Nicht selten wird es allerdings möglich sein, durch Erklärung einzelner Momente in der Gesamterscheinung, durch anatomische Verhältnisse in individueller Gestaltung u. s. w. über die Ursachen des angenehmen oder bis zum Widerwärtigen unangenehmen Eindruckes sich klar zu werden; aber daß dies nicht bis zum letzten Wünschenswerten ausreicht, ist dadurch in unerfreulicher Weise deutlich, daß notorisch nicht normal und im einzelnen schön gebildete Körper imstande sind, in der Bewegung außerordentlich reizvoll zu werden, also die scheinbar vorhandenen Schwierigkeiten in der Bildung durch ein gewisses unsagbares Etwas auszugleichen, welches das innewohnende, eingeborene Gesetz der Bewegung für sie ist. Allen Künstlern, die auf die Benutzung von Modellen angewiesen sind, ist diese Beobachtung vollkommen geläufig. Sie wissen genau, daß sie von sehr vielen Modellen, die sie wegen der

Das Modell.

Schönheit von Einzelbildungen ungern entbehren würden, gar nichts zu erwarten haben, ſobald es ſich bei dem Poſieren um ein Bewegungsmotiv handelt; und zwar iſt hier nicht von einer gewiſſen Ungeſchicklichkeit oder Ungefügigkeit der Modelle die Rede, nach der Abſicht des Künſtlers und nach ſeinen beſonderen Angaben irgend eine, vielleicht ſchwierige Stellung einzunehmen. Gerade die in dieſer Beziehung brauchbarſten Modelle brauchen ſolche detaillierten Angaben des Künſtlers gar nicht, ſondern ſchaffen ihm das erwünſchte Vorbild ohne Bemühung ganz von ſelbſt auf eine bloße allgemeine Angabe hin. „Ich denke mir dieſe und dieſe Situation und dieſe und dieſe Stimmung dabei, die zu dieſer und dieſer Abſicht in der Bewegung führt. Bitte, machen Sie das!“ — und im Handumdrehen iſt bei dem geeigneten Modelle eine Stellung geſchaffen, wie ſie der Künſtler ſich gar nicht ſchöner denken könnte; — und doch würde ihm die photographiſche Aufnahme deſſen, was er ſieht, entfernt nicht genügen können, um das Kunſtwerk zu geſtalten, das vor ſeiner Seele ſteht, einfach aus dem Grunde, weil eine Anzahl von Einzelformen des Modelles dabei hätte in den Kauf genommen werden müſſen, die ſo, wie ſie ſich zeigen, nicht zu brauchen ſind und, in ein Kunſtwerk übergegangen, manche ſeiner weſentlichen Schönheiten aufheben und um ihren rechten Eindruck bringen würden. Andererſeits bietet ſelbſt ein ungeſchicktes Modell, abgeſehen von den ſehr ſchönen Einzelformen, die es zur Berichtigung der Naturanſchauung im einzelnen Falle zeigt, dem Künſtler ſogar Anlehnungen und Ausgangspunkte für frei erfundene oder vorgezeichnete Bewegungsmomente und Stellungsmotive, von denen das Original recht weit entfernt iſt. In dem diesjährigen Märzhefte der „Photographiſchen Korreſpondenz“ iſt in photographiſchem Dreifarbendrucke ein höchſt anmutiges Bild des Malers H. Schram wiedergegeben, welches drei junge Mädchen, an einem Waſſerrande dahinſchreitend, zum Teil Blumen am Wege pflückend, darſtellt. Zu dieſer dreifigurigen Gruppe hat der Künſtler drei junge Mädchen als Modell zu benutzen verſucht, indem er ſie in derſelben Situation ſich hat bewegen laſſen und ſie ſo photographiſch aufgenommen hat. Die Mädchen ſind weder unſchön noch ohne Anmut; und trotzdem wäre das Bild ſchrecklich geworden, wenn er die photographiſche Naturſtudie einfach in ſein Bild übernommen hätte. Gewiſſe Grundmotive ſind geblieben, und einige Eigentümlichkeiten der individuellen Bewegungen klingen im Bilde an das Naturſtudium wieder an, aber es iſt ſowohl in die Haltung und Bewegung

der einzelnen Geſtalten wie insbeſondere in die Gruppierung ein Leben und eine Schönheit gekommen, von der die Naturaufnahme auch nicht die entfernteſten Andeutungen für ein anderes Auge als das des Künſtlers darbietet, der eben ausgegangen war, um in der Natur das korrigierende Vorbild für ſein Phantaſiegebilde zu ſuchen. Für denjenigen, der nicht gewöhnt iſt, ſich vorzuſtellen, und aus einer Fülle von Beobachtungen erfahren hat, wie frei die Künſtler die im einzelnen ſorgfältig und bis ins Kleinſte hinein ſtudierte Natur benutzen, um zu ihrem Werke zu gelangen, wird es kaum begreiflich ſcheinen, daß zwiſchen dem hier vorliegenden Naturſtudium und dem Kunſtwerke ein Zuſammenhang hat beſtehen können. Dem Laien erſcheint es wie ein Wunder, daß die Naturanſchauung den Künſtler nicht mehr gebunden und gefangen genommen hat, und daß er in ſeiner freien Umbildung, wenn ihm eine ſolche überhaupt noch möglich geworden, bei aller Selbſtändigkeit der Bewegung ſo viel hat von dem weſentlich abweichenden Naturbilde für ſeine Geſtaltung gewinnen und gebrauchen können.

Durch die Betrachtung ſolcher Beiſpiele, welche die Vergleichung zwiſchen dem Modellſtudium und dem fertigen Werke ermöglichen, wird namentlich auch ein Einblick in die Verſchiedenheit der beiden Darſtellungsweiſen gewonnen, welche hier ſowohl einander gegenüberſtehen wie auch allgemein und für uns hier insbeſondere als getrennte und doch in gewiſſer Weiſe um Gleichberechtigung kämpfende Gebiete neben einander ſtehen, nämlich photographiſche und künſtleriſche Naturdarſtellung.

XVI.

Es macht denjenigen, welche hauptsächlich von der photographischen Produktion ausgehen und aus nahem Umgange mit dieser Produktionsweise eine begreifliche Vorliebe für sie empfangen haben, erfahrungsgemäß große Schwierigkeiten, sich von dem Unterschiede beider Darstellungsweisen eine wirklich zutreffende, klare Vorstellung zu machen. Sie pflegen nicht weiter in dieser Beziehung zu gelangen als bis zu der Einsicht und dem Zugeständnisse, daß ja freilich die Photographie in ihrem Darstellungskreise wesentlich eingeengt und beschränkt gegenüber der Malerei sei, deren Gebiet ja ohne weiteres so weit reicht, wie die Phantasie des Künstlers sich zu schwingen imstande ist, und seine Gestaltungskraft ihr leidlich zu folgen vermag, — während die Photographie ja unter allen Umständen an die vorhandene Wirklichkeit oder das wirklich Vorhandene gebunden ist. Sie verstehen aber nicht, daß selbst in demjenigen Darstellungsgebiete, welches unbedingt beide, Photographie und Kunst, beherrschen, zwischen den beiderseitigen Schöpfungen ein Unterschied besteht, der mit dem eben Gesagten lange nicht erschöpft ist. Auch Osterrieth, der in seiner kleinen Schrift über den neuen Schutzgesetzentwurf für die Photographie darauf ausgeht, gesetzlich eine Gleichstellung der Photographie mit der Kunst zu begründen, und zu dem Zwecke auch theoretisch die Photographie möglichst mit der Kunst als gleichartig behandelt, kommt doch dazu, festzustellen, daß das photographische Werk im wesentlichen als eine bloße Reproduktion eines in der Wirklichkeit vorliegenden Gegenstandes entsteht, daß also nichts in dem Werke sein kann, was nicht in dem Gegenstande gewesen

iſt, abgeſehen von leichten Unterſchieden in der techniſchen Herſtellung, die nirgends von derjenigen Bedeutung ſind wie die verſchiedene Technik der einzelnen Künſtler, ſondern lediglich auf willkürlicher Auswahl unter den verfügbaren techniſchen Auskunftsmitteln beruhen, welche jedem mit der Technik Vertrauten ebenſo möglich iſt wie einem anderen, und zwar in der Art, daß nicht einmal eine beſondere Routine oder Ausbildung in der Technik unbedingt, wie bei der Kunſt, eine beſtimmte Vollendung in der Ausführung des Werkes ſichert, ſondern mit der Eigentümlichkeit, daß bei der Unkontrollierbarkeit der photographiſchen Vorgänge ſelbſt unter der Hand des Geſchickteſten und Geübteſten das Verfahren in ſeinen Ergebniſſen mißglücken kann, und namentlich der künſtleriſche Geſchmack und das höhere Verſtändnis für das Weſen der Aufgabe an dieſer Stelle ſo gut wie gänzlich wirkungslos iſt, ſich eben nur in der rigoroſen Beurteilung des jeweilig hervorgetretenen Ergebniſſes betätigen kann. Das alſo, was man bei der Photographie als „künſtleriſch“ bezeichnet, und was bis zu einem gewiſſen Grade in der Tat der Leiſtung des Künſtlers Aehnliches hervorzubringen imſtande iſt, das vollzieht ſich ausſchließlich an der Geſtaltung des Gegenſtandes, mag dieſelbe beſtehen, worin auch immer, ob lediglich in der Auswahl gegebener Momente oder in der Beeinfluſſung des Gegebenen nach eigenem Ermeſſen.

Gelegentlich kommt es ja auch vor, daß der Photograph ſeinen Gegenſtand als ſolchen, d. h. als Bildgegenſtand, gewiſſermaßen erſt ſchafft, ihn wenigſtens aus entlegenen und vereinzelten in der Natur gegebenen Stücken nach ſeinen Intentionen zuſammenſetzt, wenn er beiſpielsweiſe ein Stilleben aus dazu geeigneten Gegenſtänden aufbaut. Solche Dinge ſind ja häufig gemacht worden, und in der Zuſammenſtellung kann ſelbſtverſtändlich ſich die künſtleriſche Einſicht und Abſicht des Urhebers deutlich erkennen laſſen. Aber auch in dieſem Falle kommen wir nicht weſentlich über dasjenige Gebiet hinaus, welches wir an früherer Stelle, als die lebenden Bilder und dergleichen in bezug auf ihre Stellung zur Kunſt unterſucht wurden, gefunden haben. Wenn der Künſtler von demſelben natürlichen Aufbau ausgeht, ſo iſt bei jedem einzelnen Elemente der Darſtellung ihm noch freie Hand gegeben, ſich in jeder beliebigen Weiſe ſelbſtändig neben dem natürlichen Vorbilde hin zu bewegen; ja es iſt ihm ſogar unmöglich, ſich in einer ſo kontrollierbaren Weiſe ſtreng an ſein Vorbild zu halten, daß die Möglichkeit ſich denken ließe, es könnten zwei Künſtler dasſelbe Vorbild ſo wiedergeben,

daß die beiden Werke mit einander verwechselt werden könnten, — wie das ohne weiteres zu machen ist, wenn photographisch die beiden von verschiedenen herrührenden Aufnahmen nur unter den äußerlich für den Erfolg bestimmenden gleichen Bedingungen, also insbesondere unter derselben Beleuchtung und von demselben Gesichtspunkte aus, vorgenommen sind.

Namentlich die technischen Unterschiede, d. h. diejenigen, welche bei der Ausführung eines photographischen Werkes durch die Entscheidung für dieses oder jenes Verfahren und die dem Ausführenden besonders geläufige Behandlung der Technik entstehen, haben in Wirklichkeit mit künstlerischem gar keine Aehnlichkeit, weil sie durchaus angebbar sind und von jedem technisch Geübten mit derselben Sicherheit ausgeführt werden können, wie das mit der handwerklichen Technik an irgend einer anderen Stelle auch der Fall ist. Gesetzt selbst den Fall, daß in der Abmessung der Zeiten, welche auf die Exposition, auf die Entwicklung, auf die Tönung u. s. w. verwendet werden müssen, um den denkbar besten Erfolg unter den gegebenen Bedingungen zu erreichen, ein noch viel wichtigeres Moment des gestaltenden Verfahrens anerkannt würde, als dies der wirklichen Sachlage entspricht, so erhebt sich das alles doch nicht über Dinge, die lediglich von der verstandesmäßigen Einsicht abhängig sind, ragt aber nicht in das Gebiet schöpferischer Gestaltung empor. Untrüglicher Beweis dafür die Möglichkeit, Einsicht und Ausführung mit vollem, tadellosem Erfolge zwischen zwei Personen zu verteilen. Es genügt, daß einer das Zeitmaß, oder um was es sich sonst dabei handelt, die Zutaten u. s. w., angibt, und ein anderer nach dieser Angabe gewissenhaft und handwerksmäßig sicher arbeitet, um genau das Ergebnis zutage zu fördern, welches dem Bestimmenden als das Erwünschte vorgeschwebt hat.

Etwas derartiges ist im Umkreise des künstlerischen Schaffens ganz undenkbar. Auch in der Kunst freilich gibt es unendlich viele angebbare Züge. Man braucht noch lange nicht einmal Künstler zu sein, um auf die Ausgestaltung eines einzelnen Kunstwerkes durch bestimmte Angaben und Hinweise einen sehr wesentlichen Einfluß, auch entschieden zum Vorteile des Werkes, auszuüben (wenn der Künstler sich willig und ausreichend danach richtet). Aber hierbei bleibt die Ausführung des angegebenen Gedankens immer gänzlich und ausschließlich davon abhängig, wie weit der Beratene auf den Gedanken des Beratenden eingeht, und wie weit seine eigentümlichen technischen Fähigkeiten — wobei

es ſich im Falle des Nichtgenügens gar nicht um Mangelhaftigkeiten zu handeln braucht — dazu angetan ſind, um dieſem Gedanken vollſtändig zu folgen. Der Beratende iſt auch gar nicht in der Lage, ſich vorzuſtellen, welche Geſtalt die endgültige Ausführung des Kunſtwerkes unter der Hand des beratenen Künſtlers annehmen wird. Er kann noch von Moment zu Moment ſeine Anſicht ausſprechen, ſeine Wünſche äußern und ſeine Bedenken geltend machen und, ſofern der Künſtler darauf eingeht, die Produktion ſchrittweiſe modifizieren. Nichtsdeſtoweniger bleibt das, was gemacht wird, ein Ergebnis, welches von der künſtleriſchen Eigenart des Ausführenden entſcheidend und endgültig bedingt wird.

Alle derartige Einmiſchungen in die künſtleriſche Produktion haben keinen anderen Sinn und Wert als die verſchiedenen Bildungselemente, mit denen jeder Künſtler bei ſeiner Arbeit auch in allen denjenigen Fällen wirtſchaftet, in welchen er rein auf ſich ſelbſt geſtellt iſt und von niemand anderem beraten wird. Jeder Künſtler konzipiert ſein Werk ſchon unter der Botmäßigkeit all derjenigen Vorſtellungen, welche er in ſeinem ganzen Leben in ſeinen geiſtigen Beſitzſtand aufgenommen hat, und es iſt daher weiter nichts als eine neuerliche Beeinfluſſung — oder unter Umſtänden Bereicherung — dieſes Beſitzſtandes, wenn ihm während der Ausführung eines beſtimmten Werkes noch neues Bildungsmaterial zugeführt wird. Nur unter dieſem Geſichtspunkte kommen die Beratungen eines nicht Ausführenden, ſelbſt wenn er an ſich ein Künſtler iſt, in Betracht.

Es iſt unverkennbar, daß dieſe mögliche Mitwirkung eines nicht Ausführenden bei einem Kunſtwerke gar keine Aehnlichkeit hat mit der möglichen Teilung der Herſtellungsarbeit zwiſchen einem Angebenden und einem Ausführenden bei der Photographie. Wenn da beiſpielsweiſe von dem Beſtimmenden geſagt wird: „Jetzt iſt die Entwicklung am richtigen Punkte angelangt“, ſo kann einfach jeder, der die Platte in der Hand hat, an der Stelle die Entwicklung mit den bekannten dazu dienenden, immer bereit ſtehenden Mitteln unterbrechen, ohne daß das irgendwelche eigentümliche Wirkung auf den Ausfall des Werkes hätte, eine Wirkung, welche in ihrem Charakter von der Individualität des Ausführenden, und zwar bis zu einem im vorhinein unberechenbaren Grade, abhängig wäre. All diejenigen Momente, welche in der photographiſchen Technik als künſtleriſche und eine künſtleriſche Tätigkeit des Ausführenden erfordernde und bekundende angeführt werden, beſtehen in nichts anderem als ſolchen Dingen, die in dem bisherigen ihrer Natur

Sonnenblicke.

nach charakteriſiert ſind und ſich vollſtändig von den ähnlichen Bedingungen und Betätigungen bei der künſtleriſchen Produktion unterſcheiden. Schon die Beeinfluſſung des Werkes geſchieht nicht als eine künſtleriſche Betätigung, ſondern nur als eine kunſtgemäße Beurteilung. Sie iſt nicht Sache der ſchaffenden Phantaſie, ſondern ſie iſt Sache des überlegenden Verſtandes, alſo genau das Gegenteil von demjenigen, was bei der künſtleriſchen Produktion von Anfang bis zu Ende das Artbeſtimmende iſt. Der Photograph kann alſo lediglich da etwas dem Kunſt Schaffenden Aehnliches leiſten, wo er ſeinen Gegenſtand zu dem reproduzierenden photographiſchen Verfahren vorbereitet. Er kann den Gegenſtand, ſo gut wie das der Maler tut, auswählen, auch beſtimmte gegebene Bedingungen ſeiner Erſcheinung die eine vor der anderen bevorzugen; das geſchieht z. B. bei der Landſchaftsphotographie, wenn ein gewiſſer Standpunkt für die Aufnahme geſucht wird, wenn eine beſonders geeignete Beleuchtung abgepaßt wird, wenn die Szenerie an einer möglichſt geeigneten Stelle im Bilde begrenzt wird, u. ſ. w. Aber daß hier nichts weiter als eine geſchmackvolle Auswahl unter verſchiedenem neben und nach einander Dargebotenen ſtattfindet, alſo etwas, was gar keine ſpezifiſch künſtleriſche Ausbildung, ſondern nur Erfahrung in bezug auf die kunſtartige Wirkung verſchiedener Gegenſtände und Erſcheinungsweiſen derſelben bedeutet, liegt auf der Hand. Wo aber eine tiefer greifende Einwirkung auf den Gegenſtand ausgeübt werden kann, wie z. B. bei der Aufnahme von Perſonen, auf die man durch Verſtändigung einen ſehr weitgehenden Einfluß ausüben kann, iſt von einer künſtleriſchen Geſtaltung des Stoffes ja auch keine Rede, ſondern nur von einer Einwirkung auf die Perſonen, um ſie ſelber zu einer Stimmung und Einſicht zu führen, in welcher ihre Erſcheinungsweiſe, vielleicht weſentlich von ihrer gewöhnlichen abweichend, bemerkenswert geeignet dazu wird, um, abgebildet, eine Wirkung auszuüben, wie ſie ähnlich von Künſtlern bei der Herſtellung ihrer Werke erſtrebt und im günſtigen Falle auch erreicht wird. Inſofern aber, als hier die beſtimmende Tätigkeit des Photographen gegenüber ſeinen Gegenſtänden an deren Fähigkeit, auf ſeine Gedanken und Wünſche einzugehen, eine unüberſteigliche Schranke findet, kann der Photograph niemals behaupten, daß das an ſeinen Perſonen bewirkte ſein Produkt wäre. Es kann hierbei von einer künſtleriſchen Tätigkeit, deren Spezifiſches doch die freie Phantaſiegeſtaltung iſt, nicht die Rede ſein, und bei der Fixierung des natürlichen Bildes im Abbilde hat eine perſönliche Betätigung und eine individuelle Färbung

des ganzen Vorganges erſt recht in keiner Weiſe ſtatt, ſondern es wird zu dieſem Zwecke nur ein rein automatiſch wirkendes Verfahren ausgelöſt. Alles, was hierbei geſchehen kann, iſt durch die beiden Momente charakteriſiert, daß es ſich um angebbare Züge nach Kenntnis und gebildetem Geſchmack einerſeits und um handwerksmäßig ſichere Beherrſchung einer jedem gleichmäßig zur Verfügung ſtehenden Technik andererſeits handelt, beiderſeits alſo um ein gänzlich abweichendes Verhalten gegenüber dem, was beim Künſtler vor ſich geht, wo zunächſt unbedingt die beiden Seiten dieſes Vorganges nicht zwiſchen verſchiedenen Perſonen verteilt werden können, und weiter die techniſche Ausführung in ſolcher Weiſe durch die individuellen Eigentümlichkeiten des Ausführenden bedingt iſt, daß ſelbſt in dem geringſten (für den Endausfall mitwirkenden) Teile derſelben eine gleichwertige Erſetzung durch eine andere Hand gänzlich undenkbar iſt. Man vergleiche doch, wie himmelweit verſchieden die Beihilfe untergeordneter Hände bei der Ausführung von Kunſtwerken, ſoweit ſie vorkommt und zugelaſſen wird, von derjenigen bei der Entſtehung photographiſcher Werke iſt. Ich habe vor längerer Zeit dieſen Unterſchied einmal ſehr draſtiſch in folgender Gegenüberſtellung der tatſächlich ſich abſpielenden Hergänge geſchildert („Neuzeit“ 1893, Nr. 6, S. 134):

„Der Unterſchied iſt doch handgreiflich. Wenn ich heute zu Guſtav Gräf (dem ſeither leider verſtorbenen ausgezeichneten Berliner Bildnismaler) komme, um mich von ihm malen zu laſſen, ſo wird mir im Falle ſeiner Abweſenheit geſagt: Der Herr Profeſſor iſt ausgegangen (oder verreiſt); bemühen Sie ſich zu gelegener Zeit gefälligſt wieder her! Und dieſen Beſcheid erhalte ich auch, wenn mir in der Werkſtatt ein echt ‚künſtleriſch‘ ausſehender Herr entgegentritt, der ſich nach abſolvierten akademiſchen Studien unter der Leitung des Meiſters ausbildet und von ihm auch zur Untermalung der Hintergründe und anderer Nebenſachen in ſeinen Bildniſſen benutzt wird. Wenn ich aber in das Atelier des Hofphotographen J. C. Schaarwächter komme, zu einer Zeit, da er eben zu einer Beſorgung ausgegangen iſt, ſo tritt mir mit demſelben liebenswürdigen und verbindlichen Lächeln wie ſonſt der ‚Chef‘ irgend ein Operateur oder Geſchäftsführer oder ſonſtiger Vertreter entgegen, führt mich in den Aufnahmeraum, macht die Platte, und ich empfange, gezeichnet ‚J. C. Schaarwächter, Hofphotograph u. ſ. w.‘, nach einigen Tagen mein Bild. Das eine iſt ebenſo ſelbſtverſtändlich und richtig wie das andere; aber ſo verſchiedenes Handeln iſt berechtigterweiſe nur möglich — in zwei verſchiedenen Welten.“

In früherer Zeit, wo selbst noch in den Blüteperioden der neueren Kunst etwas von der Auffassung der Kunst als einer Art oder Abart des Handwerkes geläufig war, hat sich die Betätigung von helfenden Händen an den Werken der Künstler sehr weit ausgedehnt, ist aber im Laufe der Zeiten immer mehr als unzulässig und dem Gedanken der künstlerischen Produktion widersprechend zurückgedrängt worden, dergestalt, daß heute der Nachweis einer Einmischung fremder Hände in die Herstellung eines Gemäldes schon als eine Fälschung, und die Unterdrückung dieser Tatsache gegenüber dem Publikum und einem Käufer als so etwas wie Betrug angesehen wird. Nur in der Bildhauerei, wo es sich zunächst um die rein materielle Bewältigung massenhaften Stoffes handelt, der zunächst einfach getürmt oder in ganz rohem aus einer gegebenen Masse herausgeschält werden muß, werden selbstverständlich helfende Kräfte, soweit wie solche Vorarbeit reicht, überall verwendet, und ihre Zulassung auch allgemein gebilligt. In der Malerei dagegen, wo ein solcher Erklärungs- und Entschuldigungsgrund für die Herbeiziehung von Unterstützung bei der Ausführung im wesentlichen entfällt, ist man gegen alles, was daran erinnert, außerordentlich empfindlich geworden. Man braucht sich nur des grimmigen Streites zwischen Muther und den Böcklinschen Erben zu erinnern, wo es sich wohl in den meisten Fällen lediglich darum handeln konnte, daß

Am Spalier.

dem Altmeiſter Arnold Böcklin zugeſchriebene, vielleicht ſogar von ihm eigenhändig mit ſeinem Namen gezeichnete Bilder zum großen Teil von einem ſeiner Söhne ausgeführt, d. h. untermalt worden ſind.

Es gehört nicht hierher, zu erörtern, wie weit dieſe Feinfühligkeit in bezug auf die völlige Eigenhändigkeit von Werken der Malerei berechtigt iſt oder nicht. Daß es z. B. der Originalität eines Kunſtwerkes irgendwelchen Abbruch tun ſollte, wenn nach einer Skizze des Meiſters die vergrößerte Vorzeichnung auf der zur Ausführung beſtimmten Leinwand oder Wand von einem anderen als dem Künſtler ſelber ausgeführt wird, iſt nicht recht einzuſehen. Dieſe Zeichnung dient ja nur zu einer allgemeinen Orientierung für den ausführenden Maler innerhalb der Bildfläche, und die Formen ſind im einzelnen vollkommen gleichgültig. Mögen ſie der Abſicht des Künſtlers entſprechen oder nicht, wenn nur durch ſie im Groben die Stellung oder Stelle auf der Leinwand angezeigt iſt. Wenn, wie bekanntlich ſehr häufig geſchieht, ſolche Vergrößerungen mit Hilfe des Projektionsapparates, in welchen eine photographiſche Nachbildung der Originalſkizze eingeſetzt iſt, auf die zur Ausführung beſtimmte Malfläche geworfen, und nun die Zeichnung in den Hauptzügen flüchtig nachgezogen wird, ſo erſcheint es doch wirklich ſehr gleichgültig, welche Hand dieſe Tätigkeit übernimmt; und weſentlich geiſtvoller und individueller iſt auch irgend eine andere Manier der Uebertragung in großen Maßſtab nicht.

Aber nehmen wir ſelbſt die Beihilfe anderer in großem Umfange — ſo etwa, wie ſie im Rubensſchen Atelier geübt wurde, — als berechtigt und tatſächlich an, ſo iſt doch der Unterſchied einleuchtend zwiſchen derjenigen Verteilung der zu machenden Arbeit, welche hier geſchieht, und derjenigen, welche regelmäßig bei dem photographiſchen Betriebe ſtattzufinden pflegt und hier auch von niemandem beanſtandet wird. Mochten an der großen Ausführung einer vom Meiſter ſelber entworfenen Farbenſkizze bei Rubens ſo viele Hände teilgenommen und ſo lange Zeit gearbeitet haben, wie es nur immer möglich und nötig war, ſo hat das ſo Erreichte niemandem als ein Rubensſches Werk gegolten und hat auch niemals dafür genommen werden ſollen; ſondern nachdem die Arbeit mit Hilfe einer gut geſchulten, aber in ſelbſtändiger Betätigung noch vielleicht wenig leiſtungsfähigen Maltechnik ſo weit gefördert war, bemächtigte ſich der große Meiſter ſelber der Sache und überging die ganze Fläche mit dem Pinſel, überall das ſchaffend, was ihm bei dem Werke vorgeſchwebt hatte, und wovon ſeine Schüler und Ateliergehilfen nur einen ganz

entfernten Abglanz erſt geſchaffen hatten. Da verſchwand alſo die fremde Arbeit unter der den Eindruck des Werkes für den Beſchauer endgültig beſtimmenden und wirklich von des Meiſters Hand herrührenden Ueberarbeitung, und was fremdes Werk an der Schöpfung war, das war dadurch zu der Bedeutung einer bloßen Vorarbeit heruntergedrückt, die lediglich die Arbeit des Meiſters erleichtert und abkürzt, die zu dem Charakter des fertigen Werkes aber ſelbſtändig nichts mehr beiträgt. Daß Untermalungen durch die Uebermalung noch mit beſtimmter Farbenwirkung hindurchſcheinen, und dieſe Wirkung mehrfach übereinandergelegter Farbenſchichten von den Künſtlern zu beſtimmten Zwecken abſichtlich hervorgebracht wird, widerſpricht dem in keiner Weiſe. Der letzte Ueberarbeiter hat es eben in der Hand, durch die von ihm geſchaffene Farbenſchicht, durch deren Ton und Dichtigkeit und Dicke, diejenige Mitwirkung der unterliegenden Farbenſchichten zu bedingen, welche ihm für den Eindruck des fertigen Werkes erwünſcht iſt, da er ja, wenn er es für nötig findet, auch die Mittel beſitzt, um jede Wirkung der Untermalung durch ſeine oberſte Farbenſchicht hindurch gänzlich abzuſchneiden. Die Wirkung eines Bildes, welches alla prima mit ziemlich flüſſigen Farben naß in naß gemalt iſt, und eines ſolchen, welches aus ſtärkeren, mehrfach übereinandergelegten paſtoſen Farbenſchichten beſteht, iſt eine verſchiedene. Bei der letzteren Art der Bildherſtellung aber kommt es nicht ſo ſehr auf die eigentümliche Detailgeſtaltung der unterliegenden

Stilles Gedenken.

Schichten, als nur auf deren materielles Vorhandenſein an, und dieſe rein handwerksmäßige Seite der Technik kann ſehr wohl ſolchen Händen übertragen werden, die auch nur über eine handwerksmäßige Beherrſchung der Maltechnik verfügen oder ſie im vorliegenden Falle wenigſtens nur zur Anwendung bringen ſollen. Wo der Künſtler es für ſein Werk geeignet hält, in der erſteren Weiſe vorzugehen, da ſchließt ſich die Hilfe fremder Hände von ſelber aus, und er ſchafft das Bild mit einem einmaligen Farbenauftrage natürlich dann mit eigener Hand. — Wo aber in der Photographie mehrere Hände zuſammenwirken, hat jeder einzelne an ſeiner Stelle etwas Fertiges zu ſchaffen, was von den ſpäter hinzukommenden Händen nur als Fertiges hingenommen und weiterbehandelt werden kann. Wenn der Chef eines photographiſchen Ateliers die aufzunehmende Perſon in geeigneter Weiſe aufgeſtellt hat und nun die Aufnahme befiehlt, ſo iſt ſeine Tätigkeit in ſolcher Weiſe beendet, daß auf deren Ergebnis ſpäter nicht mehr eingewirkt wird und werden kann. Der Operateur, welcher die Aufnahme bewirkt, liefert ein fertiges Negativ, welches die endgültige Druckplatte zur Herſtellung der poſitiven Bilder darſtellt, und ein dritter, welcher ſolche poſitiven Bilder von der ihm übergebenen Negativplatte abzieht, und der ſeine Arbeit vielleicht noch mit einem Nachkommenden, der eine Tönung vornimmt, teilt, ſchafft auch an ſeiner Stelle fertige Arbeit und nicht etwas, das durch eine ſpätere Einwirkung, namentlich etwa durch eine noch weſentlich modifizierende des wirklichen Erfinders und Erzeugers des Geſamtwerkes, in ihrem Charakter nach deſſen Einſicht und Fähigkeit, unter Umſtänden grundſätzlich, verändert werden könnte. Da nun das letztere der ganz gewöhnliche Weg der Entſtehung photographiſcher Arbeiten iſt, der allgemein als gut und erfreulich anerkannte photographiſche Werke erzeugt, und beiläufig auch da, wo die verſchiedenen Etappen der Arbeit von derſelben Perſon bewirkt werden, nichts ſpezifiſch Abweichendes geſchieht, alſo nicht etwa eine fortgeſetzt vorſchreitende Vollendung des Werkes von einem erſten Entwurfe zur ſchließlichen Ausgeſtaltung durch Mittelſtufen hindurch, welche jede einzelne auch gewiſſermaßen ſchon das ganze Werk, aber noch im Entſtehungszuſtande repräſentieren, ſo liegt hier die Abweichung der photographiſchen Bilderzeugung von der künſtleriſchen handgreiflich zu Tage, und niemand wird behaupten wollen, daß dieſe Abweichung nur eine äußerliche und unweſentliche iſt; vielmehr betrifft ſie gerade diejenigen Punkte, welche die ſpezifiſchen Eigentümlichkeiten des wirklichen Kunſtwerkes ausmachen.

Dieſe Verſchiedenheiten ſind der Grund für die Beſchränkungen, welche der Photographie in ihrem Darſtellungsbereiche eigentümlich ſind, und welche ſelbſt von den begeiſterteſten Fürſprechern der Photographie als eines künſtleriſchen Ausdrucksmittels nicht in Abrede geſtellt werden. Zunächſt iſt dadurch bedingt, daß die Phantaſie nicht in ähnlicher Weiſe frei wie beim Künſtler ſich in der Wahl und Anordnung der Gegenſtände bewegen kann; denn wenn hier der Künſtler ungehindert aus den unſcheinbarſten oder entlegenſten Naturanſchauungen, die ſich in ſeinem Geiſte aufgeſpeichert haben, die verwegenſten Kombinationen erſinnen kann, und ſeine Hand imſtande iſt, dem Fluge ſeiner Phantaſie, wenn auch häufig, bei allgemein mangelhafter künſtleriſcher Begabung, nicht mit unbedingter Formvollendung im einzelnen, zu folgen, iſt davon bei der Photographie ſelbſtverſtändlich nicht die Rede, da ſie vollſtändig darauf angewieſen iſt, ein Abbild zu geben von demjenigen, was nach allen ſeinen Teilen als eine im gleichen Raum- und Zeitpunkte fertige Wirklichkeit vor dem Auge des Apparates ſteht. Alles alſo, was ſich nicht in dieſer Weiſe vollendet geſtalten läßt, iſt aus dem Umkreiſe der photographiſchen Darſtellungen ausgeſchloſſen. Vollendet laſſen ſich aber nicht nur nicht reine Phantaſiegebilde darſtellen, ſondern auch ſehr vieles, was ſich nach allen Seiten hin vollkommen auf dem Boden der Wirklichkeit bewegt, nur eben zu ſeiner Vergegenwärtigung ſolcher Hilfsmittel bedarf, die dem Photographen nach ſeinem Wunſch und Willen entweder nicht zur Verfügung ſtehen oder wenigſtens nicht im notwendigen Umfange gehorchen. Vieles, was die Wirklichkeit an Bildern gibt, iſt doch an ein ſo ſeltenes Zuſammentreffen von Umſtänden geknüpft, erfordert ſo weit ausgreifende Vorbereitungen, und liegt doch all das und noch manches andere ſo weit außer der Machtſphäre eines einzelnen, der einem ganz anderen Gebiete mit ſeinem Wirken angehört, daß die völlige Unmöglichkeit vorliegt, nach ſeinem Willen ein Bild der Wirklichkeit zu geſtalten. Seegefechtsübungen werden beiſpielsweiſe ſehr vielfach aufgenommen; aber das ſind dann Vorgänge, welche von anderen Perſonen als dem Photographen nach *ihren* Zwecken und *ihrer* Einſicht herbeigeführt werden, und der Photograph iſt da nur der mechaniſch Reproduzierende. Derartiges anders, als es ihm bei ſolchen Gelegenheiten vorgeführt wird, unter Berückſichtigung gewiſſer künſtleriſcher Geſichtspunkte in bezug auf Anordnung der Maſſen oder auf Verteilung der Aktion unter den verſchiedenen Schiffskörpern und dergleichen herbeizuführen, hat er keine Macht: dazu würden ihm die Materialien nicht zur

Verfügung ſtehen. Und derartiges gibt es ja ſelbſtverſtändlich auch in viel geringeren Kreiſen unendlich vieles. Von der anderen Art ſind namentlich diejenigen Stoffe, welche, wenn auch noch ſo ſehr im Laufe des gewöhnlichen Lebens vorkommend, doch immerhin zu ihrer Wirkung, wie man ſie im Bilde verlangt, Szenerien, Perſönlichkeiten und eine Ausdrucksfähigkeit der letzteren verlangen, die nur in den ſeltenſten Fällen und bei möglichſt einfachen Vorgängen annähernd zuſammen angetroffen werden können.

Es iſt nicht in Abrede zu ſtellen, daß auf mehreren Ausſtellungen der letzten Jahre einzelne photographiſche Arbeiten dieſer Art bekannt geworden ſind, bei welchen ein ſehr glückliches Zuſammentreffen der Umſtände, das von ſehr geſchickten Händen glücklich ausgenutzt worden iſt, zur Entſtehung ungemein erfreulicher Darſtellungen geführt hat. Um nur ein ſolches Beiſpiel anzuführen, erwähne ich das ſchöne Bild „A game for two“ von Baker's Art Gallery in Columbus (Ohio), das im Jahre 1899 einen Glanzpunkt der Stuttgarter Ausſtellung bildete. Aber die Möglichkeit, daß dergleichen in einem einzelnen Falle einmal ſo überraſchend gelingen kann, daß man an die gewöhnlichen Schwierigkeiten der Photographie bei ſolchem Unterfangen kaum erinnert wird und ſich vorſtellen könnte, mit einem rein künſtleriſchen Werke zu tun zu haben, kann nicht als Gegenbeweis gegen die Feſtſtellung der regelmäßigen Verhältniſſe in Anſpruch genommen werden. Ganz ebenſo, wie ſehr häufig das Leben in ſeiner nackten Wirklichkeit romanhafter iſt als die extravaganteſten Romanerfindungen, ſo bietet die Wirklichkeit vereinzelt auch Bilder, die an Anmut und Schönheit mit vortrefflichen künſtleriſchen Erfindungen wetteifern können; und da die Photographie unzweifelhaft das Mittel beſitzt, die äußerliche Erſcheinung mit großer Treue feſtzuhalten, ja ſogar in der Sicherheit, ſelbſt den flüchtigſten Momenten Dauer im Abbilde zu geben, alle Kunſt übertrifft, ſo liegt darin die Möglichkeit für ſolche glücklichen Ausnahmefälle zutage. Aber nicht um dieſe kann es ſich bei der Feſtſtellung des wiſſenſchaftlich Anzunehmenden handeln, ſondern nur um das, was dem Weſen des Herganges auf der einen und auf der anderen Seite entſpricht. Wie ſchwierig es da aber für den Photographen iſt, aus dem Perſonenmateriale, welches ihm zu Händen kommt, in bezug auf Haltung und Ausdruck etwas ihm Erwünſchtes und für ſeine künſtleriſchen Abſichten Förderliches zu machen, davon bietet jede beliebige Auswahl von Porträtphotographien aus Ateliers aller Ränge die handgreiflichſten Belege; und wenn es

Ringerinnen.

ſchon ſehr ſchwierig iſt, Perſonen ſo, wie ſie einmal exiſtieren, nur innerhalb ihrer charakteriſtiſchen Betätigung in einer leidlich günſtigen Weiſe anzuordnen und gewiſſermaßen in Szene zu ſetzen, ſo iſt das naturgemäß noch viel ſchwieriger da, wo dieſes Perſonenmaterial nicht dazu dienen ſoll, ſich ſelbſt, ſondern andere Perſönlichkeiten darzuſtellen in Handlungen oder Momenten, die den Perſonen ſelber fremd ſind, in die ſie ſich mit Hilfe ihrer Phantaſie gewiſſermaßen erſt hinein exaltieren müſſen. Das iſt keine Aufgabe für gewöhnliche Menſchen, ſondern ſetzt ſelbſt bei ſolchen, deren Beruf das mit ſich bringt, eine eigentümliche Begabung und Uebung voraus, die in wirklich guter Art bekanntlich außerordentlich ſelten iſt; denn gerade dadurch, daß dieſe Befähigung in ihnen in hervorragendem Maße vorhanden iſt, zeichnen ſich die wenigen wirklich guten Schauſpieler aus; und ſelbſt, wenn man mit dieſem ganz erleſenen Perſonale bei der Stellung der lebenden Originalbilder für photographiſche Kompoſitionen genreartigen oder ſonſt belebten Charakters arbeiten könnte, ſo würde immer noch etwas übrig bleiben, was unüberwindlich wäre, was in der ſzeniſchen Darſtellung teils leichter in den Kauf genommen, teils bis zu einem gewiſſen Grade durch Theaterkniffe, durch Raffinements der Bühnentechnik unſchädlich gemacht werden kann, nämlich der Mangel an Uebereinſtimmung der Perſonen der Wirklichkeit mit denjenigen der darzuſtellenden Handlungen. Auf der Bühne kann durch die Künſte des Theaterfriſeurs ſehr vieles ausgeglichen werden, was hier an oft klaffenden Widerſprüchen ſich aufdrängt, und das trügeriſche Licht der Bühne, mit der großen Entfernung der Zuſchauer verbunden, ſichert dieſen Hilfsmitteln eine leidlich befriedigende Wirkung. Wo aber derartige Perſonen mit der minutiöſen Treue der Photographie abgebildet werden und zum Zwecke der photographiſchen Aufnahme ein helles, wirkſames Licht in Anſpruch genommen werden muß, da verſagen dieſe Kunſtſtücke faſt ganz. Deswegen entſprechen die meiſten Darſtellungen, die in dieſer Weiſe mit Hilfe der Photographie hervorgebracht werden, ſo anſprechend oft die zugrunde liegenden Ideen und die allgemeinen Anordnungen ſind, ihrer Abſicht ſo wenig, daß man überall durch ſie an die zu bewältigenden materiellen Schwierigkeiten erinnert wird; und da hat man nicht das Recht, ſich darauf entſchuldigend zu berufen, daß das eben in der Natur der Sache liege und deswegen mit in den Kauf genommen werden müſſe, oder auch darauf, daß ähnliche Dinge ja auch in Kunſtwerken keineswegs ſelten ſeien, ſondern vielleicht auch da die Mehrheit bilden. Das erſtere läßt ſich

beantworten mit dem kurzen Satze von Lessing: Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen; woraus mit Notwendigkeit folgt, daß die Kunst noch weniger „vermögen“ oder zu leisten versuchen soll, wovon von vorn herein feststeht, daß sie es *nicht* vermag; und was das zweite betrifft, so sind wir ja durchaus nicht blöde, denjenigen künstlerischen Arbeiten, welche in so unbefriedigender Weise sich darstellen, zwar nicht die handgreifliche Eigenschaft von Werken der bildenden Kunst, Werken der Künstlerhand abzusprechen, sie aber für mehr oder minder wertlos zu erklären; und daran könnte der Photographie doch herzlich wenig gelegen sein, wenn es ihr gelänge, es an Wirkung und Gefälligkeit allenfalls mit verfehlten Kunstwerken etwa aufnehmen zu können, ganz davon abgesehen, daß auch hier es sich nicht um das zufällige Gelingen von Einzeldingen, sondern um das eigenste Wesen der Gattung handelt.

Die Schwierigkeiten häufen sich nun selbstverständlich für die Photographie, sobald sie sich in Gebiete begibt, bei welchen außer der Absicht und Geschicklichkeit des Photographen äußere Bedingungen, welche seinem Unternehmen ungünstig sind, in großem Umfange mitsprechen. Das ist aber gerade in dem Gebiete, welches uns hier insbesondere interessiert, in sehr hohem Grade der Fall. Die Eignung der überhaupt zugänglichen Modelle für derartige Kompositionen vermindert sich in demselben Umfange, wie sie, um wirklich genügen zu können, nach verschiedenen Richtungen gerade sehr hoch gesteigerten Ansprüchen genügen müßten. Ist es schon außerordentlich schwer, Menschen zu finden, welche durch beliebig gewählte Kleidung den mannigfachsten äußeren Lagen und Bedeutungen, für die man sie benutzen möchte, angepaßt werden können, und die an Eigenem, womit sie im Bilde zu wirken haben, nur die Köpfe und allenfalls die Hände, sowie eine gewisse durch die Verhüllung des ganzen Körpers aber auf ein viel geringeres Maß von Schwierigkeit, weil Kontrollierbarkeit zurückgeführte Fertigkeit in anmutigen und bezeichnenden Haltungen und Bewegungen zu leisten brauchen, so muß hier, wenn es sich um Darstellungen des Nackten handelt, die Natur alles geben, was im Bilde gebraucht wird, da von äußerlichen Hilfsmitteln, die Mängel ausgleichen und Ungeschicklichkeiten zudecken könnten, eben nicht die Rede ist. Davon soll vollends gar nicht geredet werden, daß die Ungewohnheit der Situationen selbst bei berufsmäßigen und sehr geübten Modellen eine gewisse Befangenheit bewirkt, welche auch die vorhandene natürliche Begabung nach diesen Richtungen hin selten voll zur Geltung kommen läßt.

So ſchränkt ſich alſo hier das Gebiet des Darſtellbaren unter künſtleriſchen Geſichtspunkten immer mehr ein, und es gehört ein immer ſelteneres Zuſammentreffen glücklicher Umſtände dazu, um hier wirklich Schönes und Erfreuliches hervorzubringen. Daß abgeſehen von der im ganzen bei dieſem Gebiete ja ſchon mitſprechenden Emanzipation von den gewöhnlichen Lebensvorſtellungen auch noch weitere Einſchränkungen in den Motiven geboten ſind, inſofern, als namentlich bei mehrfigurigen Szenen über naheliegende Rückſichten ſchlechterdings ſo gut wie gar nicht hinwegzukommen iſt, und unter allen Umſtänden die ſchwierig zu findende Uebereinſtimmung aller Mitwirkenden zu der Herſtellung der Szene erforderlich iſt, und dadurch unzweifelhaft die Möglichkeiten erſtaunlich eingeſchränkt werden, braucht ja eben nur angedeutet zu werden.

Das Gebiet iſt indeſſen trotz alle dem ſo verlockend und ſo reich, daß es nicht Wunder nehmen kann, wenn immer und immer wieder verſucht wird, auch dieſe Seite der photographiſchen Kunſt auszubilden; und es iſt wichtig, daß Perſonen ſich mit dieſer Aufgabe beſchäftigen, über deren künſtleriſche Ernſthaftigkeit und ſittliche Unnahbarkeit kein Zweifel obwaltet, bei denen alſo das rein ſachlich künſtleriſche Moment jedes andere vollkommen überwiegt und dieſen Charakter auch dem Werke aufprägt.

Im Abendſchein.

XVII.

Ueberblicken wir nun im Fluge, nach welchen Richtungen die künſtleriſchen Geſtaltungen dieſer Art ſich wohl gruppieren.

Nachdem die Wichtigkeit dieſer Dinge unter wiſſenſchaftlichen Geſichtspunkten und die daraus ſich ergebenden Aufgaben, wenngleich ſie auch außer dem Rahmen unſerer Betrachtungen liegen, ſchon früher ſkizziert worden ſind, dürfte ſich das hier zu erörternde engere Gebiet etwa in der folgenden Weiſe einteilen laſſen.

Wir haben zunächſt das Gebiet der ſozuſagen bloßen Naturſtudien, alſo Aufnahmen, bei denen es darauf ankommt, nun nicht mehr wie früher unter irgend einem wiſſenſchaftlichen Geſichtspunkte, ſondern mit der Rückſicht auf künſtleriſche Wirkung oder Benutzung körperliche Motive beziehungsweiſe körperliche Erſcheinungen im Bilde feſtzuhalten. Es iſt außerordentlich weſentlich, die verſchiedenen Grundgeſtaltungen normaler Körper und die unzähligen Varianten, in denen ſie um die Norm herumſpielen und in den verſchiedenſten Abweichungen von einander, wenn auch nirgends das reine, volle Ideal menſchlicher Schönheit darſtellen, ſo doch dieſem Ideale ſich von allen Seiten her mehr oder weniger nähern, feſtzulegen und ſo gewiſſermaßen ein Archiv von ſchönen

Menſchenerſcheinungen zu begründen, bei denen es nun aber auch nicht allein auf eine einzelne Darſtellung abgeſehen werden kann, ſondern bei denen es vielleicht wichtiger als ſelbſt die glücklichſte und günſtigſte Einzelaufnahme iſt, gerade die Vielheit ihrer Geſtaltungen in den mannigfaltigſten Bewegungen und Anſichten des Körpers wiederzugeben. Es iſt auch nach dieſer Seite der vorliegenden Arbeiten ganz wichtig, wie es in der Kunſt gemacht wird, auch einzelne Körperteile, namentlich in größerem Maßſtabe, bei verſchiedener Beanſpruchung der Muskulatur zu zeigen, woraus ſich dann immer durch die Vergleichung des Zuſammengehörigen ein tieferer Einblick in das Bewegungsſpiel des Körpers ergibt, wie es ja für die Kenntnis davon und als Mittel für das Verſtändnis und die richtige Würdigung jeder künſtleriſchen Darſtellung ähnlicher Art notwendig vorhanden ſein muß, wenn dieſe Dinge das wirken ſollen, was mit ihnen beabſichtigt iſt.

Es fragt ſich, ob bei dieſen Naturſtudien etwas anderes als die bloße Feſtlegung der Erſcheinung auch nur erſtrebt werden ſoll, d. h. ob derartige Aufnahmen ſo etwas wie einen künſtleriſchen Eindruck in jedem einzelnen Stücke erſtreben ſollen und erreichen können.

Wenn das nun auch nicht immer verlangt werden kann, da zur Kenntnis, auf die es ja hier in erſter Linie abgeſehen iſt, nicht nur dasjenige von den Erſcheinungen nötig iſt, was ſchön, äſthetiſch befriedigend an ihnen iſt, ſondern eben jede Seite der Erſcheinung als ſolche, ſo wird man doch wenigſtens als Wunſch, deſſen Erfüllung immer im Auge behalten werden ſollte, beides bejahen müſſen. Es ſoll danach geſtrebt werden, jede Studie in der Natur nach irgend einer Weiſe ſo zu geſtalten und abzurunden, daß aus ihr ſo etwas entſteht, was man bei einigermaßen gutem Willen ſelbſt als Bild anerkennen kann; und zwar iſt nach dieſer Richtung die Photographie meines Erachtens zu höheren Leiſtungen verpflichtet als ſelbſt die Kunſt, — aus einem Grunde, der häufig überſehen und womöglich gar in ſein Gegenteil verkehrt wird. Ich habe eben ſelber mehrfach den Ausdruck „Studien“ für dieſe Art von Aufnahmen gewählt, muß aber, um allen Verwechslungen und Beirrungen vorzubeugen, auf das entſchiedenſte feſtſtellen, daß das, was man in des Wortes eigenſter Bedeutung Studien nennen kann und bei dem Künſtler mit Recht ſo nennt, photographiſch überhaupt nicht exiſtiert. Wenn der Künſtler das macht, was er Studien nennt, ſo beabſichtigt er bei ſeiner Arbeit, irgend etwas, was er in der Wirklichkeit erfahren hat, entweder für das Gedächtnis aufzubewahren

oder zur Uebung ſeiner Hand zu benutzen, und er tut das in jedem einzelnen Falle ſo und ſo weit, wie es ſeinem beſonderen Zwecke entſpricht und für deſſen Verwirklichung ihm erforderlich ſcheint. Soweit der Künſtler Studien macht, um ſeine Hand zu üben, um ſeine Technik und ſeine Kenntnis der Wirklichkeit immer mehr zu ſteigern, kommt es nur darauf an, diejenigen Erſcheinungen oder Teile oder Seiten der Erſcheinungen feſtzuhalten, welche für den augenblicklichen Zweck des Künſtlers von Vorteil ſind und ihm Ausbeute verſprechen, und auch dieſe brauchen nur in der Weiſe bearbeitet zu werden, wie es der jeweiligen Abſicht des Künſtlers gemäß iſt. Dabei kann ihm unter Umſtänden ein ganz leichter Umriß genügen, um ein vielleicht ſehr flüchtiges Motiv, namentlich einer Bewegung, in annähernd ebenſo flüchtiger Beobachtung und Wiedergabe für die Erinnerung zu bewahren; es kann aber unter Umſtänden auch notwendig werden, wenn beiſpielsweiſe die zarteſten Lichtſpiele auf fein modellierten Oberflächen oder, wo es ſich um Farben handelt, die allerzarteſten Abſtufungen innerhalb von weitverbreiteten Lokaltönen in Frage kommen, mit der Ausführung, da wir es ja mit den größten Subtilitäten zu tun haben, bis zum äußerſten in der Durchführung zu gehen.

All das beſtimmt der Künſtler nach ſeinen Zwecken in jedem einzelnen Falle; und ganz ähnlich liegen die Dinge auch, wenn es ſich um eine Studie zu dem zuerſt erwähnten Zwecke handelt. Der Künſtler ſtudiert nicht bloß, um den Gegenſtand für ſich in ſeine Gewalt zu bringen, ſondern er ſtudiert ihn, um ihn möglicherweiſe ſpäter, und zwar ſehr häufig in einem bereits beabſichtigten und in ſeinen Grundzügen konzipierten Werke, zu verarbeiten. Wie ſchon davon die Rede geweſen iſt, daß Raffael für ſeine größeren Kompoſitionen die einzelnen Figuren je für ſich, häufig vom nackten Modelle dabei ausgehend, in verſchiedenen Auffaſſungen und Stellungen in mehr oder weniger ausgeführten Zeichnungen bearbeitet hat, um ſie danach in dem Kunſtwerke ſelber verwenden zu können, ſo geſchieht ähnliches bei jedem Künſtler. Die Konzeption eines Kunſtwerkes im ganzen muß durch eine zunächſt flüchtige Darſtellung wenigſtens vorläufig feſtgeſtellt werden, und die Einzelheiten werden danach je nach dem Grade ihrer Wichtigkeit und Schwierigkeit vor der Natur einzeln ſtudiert und zuſammengetragen, wenn nicht etwa bereits vorhandenes Material ſich an dieſer oder jener Stelle als brauchbar erweiſt. Der Landſchafter wird z. B. reichlich Vordergrundſtudien machen, d. h. Pflanzengruppen und Terrain-

konfigurationen, welche, ganz nahe dem Beſchauer im Bilde vorgeführt, mit einem hohen Grade von Detaillierung ausgeführt werden müſſen und auch nach ihrer Geſamtanordnung, alſo in der äußeren Linienführung, nicht bloß als Maſſe, ſondern durch eine gute Gliederung einen künſtleriſchen Eindruck erwecken, der ebenſo auf Mannigfaltigkeit wie auf Einheitlichkeit beruht. Ebenſo ſtudiert der Figurenmaler Gruppierungen der verſchiedenſten Art, auch in verſchiedener Beleuchtung, um ſie — eventuell wieder in Veränderungen — in ſeine Werke aufzunehmen.

Neckerei.

Mit einem Worte: der Künſtler ſtudiert, indem er in beliebig großer Ausführung des Einzelnen Dinge zu Papier bringt, mit Hilfe deren er ſpäter vollendete Kunſtwerke ſchaffen kann, und das geht ſo weit, daß der Künſtler ja aus ſeinem geſichteten Studienmateriale oft recht ſchwierige und komplizierte Gegenſtände zunächſt beinahe moſaikartig zuſammenſtellen, dieſe Vereinzelung der Motive aber durch die Verarbeitung im Geſamtwerke vollſtändig in Vergeſſenheit bringen kann. Bei dem

Künſtler alſo ſteht die Studie dem fertigen Werke als etwas weſentlich Verſchiedenes gegenüber, welches in den meiſten Fällen auch ſchon durch einen geringeren Grad der Ausführung, namentlich aber faſt immer durch eine willkürliche Begrenzung charakteriſiert wird, die nicht bis an die Grenze der Darſtellungsfläche, des Papierblattes oder dergleichen, geht, ſondern gerade nur ſo weit reicht, wie im Augenblicke des Studierens das Intereſſe an dem Gegenſtande gereicht hat.

In ſolchem Sinne — und dies iſt der einzige, in welchem das Wort „Studie“ und „ſtudieren“ einen wirklichen Sinn hat, — ſtudiert der Photograph niemals, weil er niemals aus Einzelheiten, die er da und dort eingeſammelt hat, unabhängig von der Natur, von der unmittelbaren anſchaulichen Wirklichkeit ein Werk aufbauen kann; und er ſtudiert auch nicht inſofern, als er in bezug auf die Ausführung ſich in ſolchen Schranken hält, wie es gerade der Gegenſtand für ihn zu erfordern ſcheint, oft alſo gewiſſermaßen mit einem Minimum, nur andeutend, ſich begnügend.

Zwar iſt vielſeitig verſucht worden, in der Photographie größere Kompoſitionen auf eine ähnliche Weiſe durch Vorſtudien zuſtande zu bringen, wie das bei dem Künſtler der Fall iſt. Von den zu ihrer Zeit epochemachenden Verſuchen dieſer Art von Robinſon und Miß Cameron bis in die neueſte Zeit herunter, wo z. B. Photographen von ſo hervorragender, rein künſtleriſcher Bildung wie E. v. Mertens in Budapeſt und E. Gottheil in Königsberg i. Pr. ſich mit großem Erfolge an ſolche Aufgaben gewagt haben, ſind Werke dieſer Art ſtets mit der ihnen gebührenden Hochachtung aufgenommen und anerkannt worden. Aber derartiges unterſcheidet ſich doch immerhin weſentlich von dem bei der Kunſt gewöhnlichen Vorgange. Die ſozuſagen Vorſtudien zu einem ſolchen Werke ſind bei der Photographie nicht wirkliche Studien, ſondern es ſind Teile des beabſichtigten Geſamtbildes, die jeder für ſich genau in ſolcher Weiſe aufgenommen werden, wie ſie ſpäter in dem Geſamtwerke erſcheinen ſollen, und ſie werden zu dieſem letzteren entweder durch recht künſtliches Aneinanderkopieren auf einer lichtempfindlichen Fläche von den verſchiedenen vorher gewonnenen Negativen oder durch Zuſammenkleben der ausgeſchnittenen poſitiven Einzelbilder auf gemeinſamer Unterlage und in beiden Fällen durch die etwa notwendig werdende vermittelnde Handarbeit an den Uebergängen zu dem beabſichtigten fertigen Werke vereinigt; und da dies die Art und Weiſe der Entſtehung eines Werkes aus vereinzelten Vorbereitungsarbeiten bei der

Bacchantinnen.

Photographie iſt, ergibt ſich, daß dieſe einzelnen Vorarbeiten auch in techniſcher Beziehung vollſtändig im Sinne des fertigen Werkes, d. h. mit aller Sorgfalt in der Durchführung hergeſtellt werden müſſen; denn anders würden ſie in dem Geſamtwerke nicht zu brauchen ſein, und ohne das würde ein Mittel fehlen, das noch Mangelnde nachzuholen und zu erſetzen. Und wie es an dieſer Stelle in bezug auf die Technik der Ausführung ſteht, iſt es auch mit allen ſo zu nennenden Naturſtudien des Photographen beſtellt. Er hat es weder in der Hand, noch hat es irgend einen Zweck für ihn, bei ſolchen ſogenannten Studien in bezug auf die Technik in irgend etwas hinter der Ausarbeitung, die bei fertigen Werken möglich und gebräuchlich iſt, zurückzubleiben. Jede photographiſche Arbeit iſt entweder fertig in techniſcher Beziehung, oder ſie iſt — Sudelei. Auch in bezug auf die Ausfüllung der Bildfläche liefert die Photographie immer und ohne Zutun des Photographierenden ein Bild, welches die geſamte Fläche der im Apparate befindlichen Platte deckt, und es kann nur durch Willkür und künſtliche Hilfsmittel ermöglicht werden, beim poſitiven Abdrucke einen nicht regelmäßig begrenzten, ſondern etwa nach Linien des dargeſtellten Gegenſtandes unregelmäßig beendigten Teil der Darſtellung abzudrucken. Jede photographiſche Aufnahme ergibt ein durchgeführtes vollſtändiges Abbild, und alles, was getan wird, um photographiſchen Aufnahmen und Abdrücken Aehnlichkeit mit künſtleriſchen Handzeichnungen und Studien zu geben, iſt Künſtelei, und da es in ſich weder Zweck noch Bedeutung hat, als müßige Spielerei anzuſehen und zu beurteilen. Denn die Photographie mag ſich in einen Wettſtreit mit der frei ſchaffenden Kunſt einlaſſen, ſo weit ſie ihn aufzunehmen und durchzuführen ſich befähigt glaubt; aber es kann unter keinen Umſtänden ihre Aufgabe ſein, die äußerliche Erſcheinung gewiſſer Erzeugniſſe der künſtleriſch ſchaffenden Hand lediglich in bezug auf dieſe Aeußerlichkeiten, ohne deren Begründung und innere Berechtigung, die ſie beim Künſtler haben, nachzuahmen. Zudem ſind die ſo nachgeahmten künſtleriſchen Erzeugniſſe ja gerade ſolche, welche gar nicht einmal den Anſpruch erheben, als eigentliche „Werke“ zu gelten, wenngleich ſie in urheberrechtlicher Beziehung einfach durch den Umſtand als ſchutzberechtigte Werke gekennzeichnet ſind, daß ſie als Erzeugniſſe der in der künſtleriſchen Technik geſchulten menſchlichen Hand entſtehen. Wenn aber für die Photographie etwas in der Kunſt nachahmenswert iſt und ſie zum Wettſtreite anregen kann, dann können das nur die wirklichen Werke

der bildenden Kunſt, die in möglichſt hohem Grade auch wirkliche Kunſtwerke ſind, ſein, nicht aber irgend welche zwecklich bedingte, häufig ſehr intereſſante und wertvolle, aber immerhin unvollſtändige Arbeiten der künſtleriſchen Hand.

Wenn nun aber der Photograph wirkliche Studien im Sinne des Künſtlers weder machen kann, noch zu irgend einem vernünftigen Zwecke gebraucht, und wenn ſeine derartigen Arbeiten von ſelber niemals anders ausfallen — falls ſie nicht einfach in den Abgang gehören —, als es irgendwelche durchgeführten photographiſchen Werke tun, ſo iſt es beinahe ſelbſtverſtändlich, daß daraus für den Photographen die Forderung ſich ergibt, ſeine Studien — ſie mögen dieſen Namen mit Recht oder Unrecht und aus welchem Grunde auch immer tragen — ſtets mit Rückſicht darauf zu bearbeiten, daß ſie ja tatſächlich als fertige „Werke der Photographie“ in die Erſcheinung treten. Iſt dies aber der Fall, und werden, wovon wir ausgegangen ſind, natürliche Erſcheinungen, hier ſpeziell unbekleidete menſchliche Geſtalten, unter irgend einem Studiengeſichtspunkte dargeſtellt, ſo ſoll man auf dasjenige dabei ſicher nicht verzichten, was den photographiſchen Werken immer und überall ihren höchſten Wert gibt, nämlich eine gewiſſe Kunſtmäßigkeit und Kunſtvollendung, die ſie erfahrungsgemäß in hohem Grade erreichen können, trotz aller feſtſtehenden Einſicht in die Tatſache, daß weder die Photographie eine wirkliche Kunſt, noch der Photograph als ſolcher in dem einfachen und allgemeinen Sinne ein Künſtler ſein kann. Von je her ſind an die photographiſchen Werke Maßſtäbe der Beurteilung herangebracht, wie wir ſie von den Kunſtwerken her gewöhnt ſind, und von je her hat man es den Photographen als beſonderen Ruhm angerechnet, wenn ihre Werke nach dieſer Richtung möglichſt befriedigten.

Eva.

XVIII.

Eine weitere Gruppe von hierher gehörigen Darſtellungen könnte man als bildnisartig bezeichnen. Dabei handelt es ſich nun nicht wie bisher um die Feſtlegung individuell gleichgültiger, gewiſſermaßen als typiſch betrachteter Geſamterſcheinungen oder Einzelformen, welche der Kenntnis wegen oder zur Uebung in der Darſtellung aufgenommen werden, ſondern die als Vorbild dienende Natur ſoll als individuelle in der beſonderen Geſtaltung und Charakteriſtik dieſes Einzelweſens zur Erſcheinung gelangen, genau in derſelben Weiſe, wie man ja auch beim gewöhnlichen Bildniſſe einen ſolchen Unterſchied gegen ſo zu nennende Studienaufnahmen feſtſtellen kann. Auch hier werden ja wohl recht häufig charakteriſtiſche Köpfe ohne Rückſicht darauf, daß ſie einem beſtimmten Menſchen angehören, lediglich ihres prägnanten Ausdruckes, ihrer ſcharfen Zeichnung wegen dargeſtellt, während man an anderen Stellen darauf ausgeht, ein Abbild des beſonderen Individuums zu geben, welches darin erkennbar ſein und ſich ſelber darin erkennen ſoll. Beide Arten von Aufnahmen werden ſich vielfältig auch dadurch von einander unterſcheiden, daß bei den Studien mehr und ſkrupelloſer Gebrauch von allen möglichen Hilfsmitteln gemacht wird, welche — ſei es dem Künſtler, ſei es dem Photographen — zur Verfügung ſtehen, um den Gegenſtand in der Nachbildung einer idealen Vorſtellung von demſelben möglichſt

anzunähern oder ihn geſchickter für irgendwelche mit der Studie in weiterer Ferne ins Auge gefaßten Zwecke zu machen.

Die an ſolche bildnisartigen Darſtellungen nackter Figuren zu ſtellenden Anforderungen ſind ja naturgemäß weſentlich dieſelben wie bei jedem beliebigen anderen Bildniſſe, nur daß der künſtleriſche Takt des Aufnehmenden ſich darin bewähren muß, auf die Beſonderheit der Gattung Rückſicht zu nehmen. Manches, was bei anderen Porträts vielleicht als eine recht geſchickte Einkleidung und Inſzeneſetzung angeſehen werden kann, wird ſich hier von ſelber verbieten oder einen ungünſtigen, weil in ſich widerſpruchsvollen Eindruck hervorbringen. Beiſpielsweiſe würde es doch geradezu ſinnlos ausſehen, eine ſolche Geſtalt in die Umgebung eines konventionell und reich ausgeſtatteten Salons zu ſetzen. Dieſe Umgebung iſt in der Wirklichkeit durchaus davor ſicher, zu einer ſolchen Zuſammenſtellung zu dienen, und daher würde ſie auch im Bilde einen ungünſtigen Eindruck hervorbringen. Ja, bei der Zurückführung der perſönlichen Erſcheinung auf die urſprünglichſte Natürlichkeit iſt es beinahe unvermeidlich, auch mit dem Arrangement ſolcher Bilder, mit der Kompoſition ſich ſo einfach und natürlich wie möglich zu verhalten. Daher ſoll nicht mehr an Requiſiten, an Hintergründen und dergleichen gebraucht werden, als ſchlechthin notwendig iſt, um namentlich für die beabſichtigte Stellung und Haltung der Perſon die nötigen Anknüpfungspunkte zu geben; und mehr vielleicht als bei dem gewöhnlichen Porträt wird ſich jene Idealität der Umgebung empfehlen, welche in der Verwendung ganz gleichgültiger, an ſich bedeutungsloſer Umgebungen liegt. Während bei dem gewöhnlichen Bildniſſe der eintönige, namentlich ganz ſchwarze oder ganz weiße Hintergrund oft etwas Aermliches und Fremdartiges hat, indem er die Geſtalt, die man in Verbindung mit dem gewöhnlichen Leben und ſeinen Einrichtungen zu ſehen gewöhnt iſt, gänzlich aus dieſer bekannten Sphäre entfernt, kann er gerade bei derartigen Geſtaltungen eine vorzügliche Wirkung machen, weil ja auch die perſönliche Erſcheinung hier aus dem Gewöhnlichen herausgenommen und in eine Sphäre der Idealität entrückt wird. Daß zu demſelben Zwecke mit Erfolg die ſonſt recht zweifelhaften und nur unter Vorbehalt anzunehmenden Wolkenhintergründe anzuwenden ſind, verſteht ſich beinahe von ſelbſt. Erfordert aber die Motivierung, was bei ganzen Figuren ziemlich die Regel ſein wird, beſondere Veranſtaltungen, wie Sitzgeräte u. ſ. w., oder eine angemeſſene Konfiguration des Terrains oder dergleichen, ſo muß, abgeſehen von der möglichſten Einfachheit und erſichtlichen Zweck-

mäßigkeit dieſer Anordnungen, die Auswahl und Zuſammenſtellung jede Abſichtlichkeit und andererſeits ſozuſagen Lückenhaftigkeit vermeiden. Wie die Geſtalt in ihrem organiſchen Zuſammenhange deutlich vor dem Auge des Beſchauers ſteht, ſo muß auch die Umgebung ſich zu einem einheitlichen Geſamtbilde in ſich und mit der Figur zuſammenſchließen, in welchem die Linien ebenſo ausdrucksvoll ſind und ebenſo überzeugend mit Notwendigkeit ineinanderfließen wie in der lebenden Geſtalt. Da dieſe aber in ihrer Individualität und um ihrer ſelbſt willen dargeſtellt wird, ſo muß wie bei jedem Porträt für die Unterordnung aller Nebenſachen unter die Figur geſorgt ſein, was durch die bloße Zurückhaltung in der Anwendung von Hilfsmitteln aller Art noch nicht erreicht, andererſeits bei geſchickter Benutzung derſelben auch durch Anhäufung nicht verhindert wird. Den erſichtlichen Hauptpunkt der Kompoſition muß das Bildnis ſelber, und hier nicht bloß zur glücklichſten Vergegenwärtigung des Kopfes und ſeines Ausdruckes, ſondern gewiſſermaßen zur Verherrlichung des ganzen Körpers, bilden, und in der Motivierung muß daran gedacht werden, daß an dem Individuellen feſtzuhalten iſt, nicht die Figur einem beliebigen künſtleriſchen Zwecke, ſondern die künſtleriſche Erfindung dem Gedanken der Individualität untergeordnet werden muß.

Bei all dieſen Darſtellungen nun erſcheinen die Geſtalten ſelbſt in der Studie rein um ihrer ſelbſt willen. Es handelt ſich nur um die Schönheit oder das Charaktervolle ihrer Erſcheinung, ohne daß ihnen aber eine gewiſſe Bedeutſamkeit oder Bedeutung beigelegt wird, welche dem lebenden Originale an ſich nicht zukommt. Mit dem Uebergange in dieſes Gebiet bedeutſamer Darſtellungen übernimmt die photographiſche wie die künſtleriſche Darſtellung des Nackten die ganzen Schwierigkeiten in potenziertem Grade, welche im Vorhergehenden für bedeutſame Gegenſtände in der Photographie überhaupt aufgezeigt ſind. Soll die Figur eine allegoriſche Bedeutung haben oder eine mythologiſche Perſönlichkeit vergegenwärtigen oder irgend ein anderes allgemeines und wichtiges Motiv darſtellen, ſo tritt hierbei gewiſſermaßen die Körperlichkeit in den Hintergrund, und das, was aus der beabſichtigten Bedeutſamkeit der Darſtellung hervorgeht, beherrſcht die Erfindung bis zu dem Grade, daß hier ſchon in der Auswahl der Modelle eine außerordentliche Sorgfalt und ſcharfe Kritik geübt werden muß, um wenigſtens annähernd, ſo weit, wie auf ſolche Erfolge irgend als Möglichkeit gerechnet werden kann, an die Aufgabe heranzureichen. Man kann daher ſagen, daß die erſte und

wichtigſte Aufgabe für den Geſtaltenden hier lange vor der eigentlichen Geſtaltungsarbeit liegt. Die Wahl des Modelles und die in der Regel ſicher notwendige Vorbereitung desſelben auf den ihm angeſonnenen Dienſt iſt hier dasjenige, was am weſentlichſten zum Gelingen der Aufgabe beiträgt. Es iſt oft darauf aufmerkſam gemacht worden, daß auch bei anderen, viel leichteren Aufgaben der Photographie in dieſer Richtung nicht genug geſchieht, daß die bei irgendwelchen Darſtellungen agierenden Perſonen gerade ſo aufgenommen werden, wie ſie der Zufall bietet, nicht nur ihrer Aeußerlichkeit nach, ſondern auch in ihrer Befähigung, ſich in den Gedanken der Kompoſition einzuleben. An denjenigen Stellen, von denen wir gewohnt ſind, Darſtellungen irgendwie bedeutſamen Inhaltes mit Hilfe der Photographie in geſchickter und eindrucksvoller Weiſe geſtaltet zu ſehen, läßt ſich leicht erkennen, daß dieſe Darſtellungen das Ergebnis langer zweckbewußter Arbeit ſind, die zum allergrößten Teile in der Anlernung der Modelle zur Erfüllung ihrer Aufgabe beſteht. Statt daß bei ungenügender Vorbereitung der Photograph von der zufälligen Geneigtheit und Fähigkeit der ausgewählten Perſonen abhängig iſt, und jeder Verſuch ſeiner Einwirkung auf ſie ſich in der Regel durch erkennbaren Zwang in der Erſcheinung rächt, müſſen die Modelle gewiſſermaßen in die Darſtellung hineinwachſen, ſie müſſen ſich in den Gedanken hineinleben und durch häufige Wiederholung derſelben Stimmungen und Handlungen, welche als zu ihrem Höhepunkte zu demjenigen Momente führen, welcher Gegenſtand der Darſtellung werden ſoll, in ihrer eigenen Vorſtellung gewiſſermaßen mit den bedeutſamen Perſönlichkeiten, die ſie darſtellen ſollen, verwachſen. Daß auch dieſer Aufgabe nicht der erſte beſte gewachſen iſt, ſondern ſchon bei der Auswahl der ſo Heranzubildenden die Geeigneteſten mit Scharfblick und erheblicher Menſchenkenntnis ausgeſucht werden müſſen, verſteht ſich ganz von ſelber; auf der anderen Seite aber auch, daß demjenigen, der ſolche Darſtellungen photographiſch zu machen unternimmt, in hohem Grade die Verpflichtung obliegt, auch andererſeits alles zu tun, was das Vorhaben in irgend einer Weiſe fördern kann. Es iſt alſo für eine richtige und ſinngemäße Ausſtattung zu ſorgen, nicht allein in materieller Beziehung, ſondern auch in der Richtung, daß dieſelbe ſchon an und für ſich der Bildmäßigkeit der Darſtellung zu ſtatten kommt und den Figuren ihre Aufgabe erleichtert. Es werden ja die Gegenſtände von ſelbſt auf die Anwendung beſtimmter Requiſite, wie Attribute und dergleichen, hinweiſen, auch die Umgebungen, in welche die Geſtalten zu verſetzen ſind,

Der Sonne entgegen.

wenigſtens ihrem allgemeinen Charakter nach beſtimmt ſein. In dieſer Richtung muß der Photograph dem in der Natur der Sache Angedeuteten bereitwillig und mit Feinfühligkeit bis zum äußerſten folgen, ſo daß die Figuren gewiſſermaßen allein ſchon dadurch, daß ſie in die vorbereitete Umgebung hineingeſetzt werden, in die Stimmung kommen, welche die Darſtellung verlangt. Auf der anderen Seite iſt auch hier, gerade weil das Figürliche einen überragenden Gedankeninhalt haben ſoll, jedes Uebermaß an Zutaten zu den Figuren ängſtlich zu vermeiden, und alles Vorhandene mittels jedes denkbaren Hilfsmittels ſo weit gewiſſermaßen abzutönen, daß es trotz räumlichen Umfanges, Menge und dergleichen ſich als dienendes Element in der Kompoſition dem figürlichen Inhalte unterordnet.

So ſehr nun gerade bei idealen Aufgaben dieſer Art eine ſchöne Körperlichkeit wichtig iſt, ſo ſehr iſt es doch hier erſt recht nötig, den Köpfen beſondere Aufmerkſamkeit zu widmen, namentlich ihrer Ausdrucksfähigkeit, mehr noch als ihrer ſchönen Form. Da aber die Möglichkeit, hier ganz Befriedigendes zu finden, ſich immer mehr einſchränkt, nach je höheren Zielen der Photograph die Hand ausſtreckt, ſo wird er nicht umhin können, gerade an dieſer Stelle ſich künſtlicher, d. h. künſtleriſcher Nachhilfen zu bedienen, indem er im weiteſten Umfange, aber mit tiefem Verſtändnis und ſehr ſicherer Hand retouchiert, — häufig ſchon an dem Originale. Da es hier auf Treue der Wiedergabe einer gerade als Vorbild dienenden Individualität im geringſten nicht ankommt, ſofern dieſe doch hinter der Bedeutſamkeit der künſtleriſch geſtalteten Erſcheinung in der Darſtellung zurücktreten muß, ſo iſt nicht die geringſte Veranlaſſung, dem Gegebenen Reſpekt zu beweiſen, wie das beim Bildniſſe ja unbedingt erfordert wird, ſondern es kann mit allen Mitteln der Idealiſierung, die überhaupt zur Verfügung ſtehen, der vorliegenden Natur zu dem gewünſchten bildmäßigen Eindrucke nachgeholfen werden, und das beginnt, wie ſchon angedeutet, bereits mit der Vorbereitung des Modelles ſelber. Alle jene Künſte, deren ſich das Theater bedient, um die Schauſpieler in den Charakter ihrer Rolle hinein zu verändern, können hier benutzt werden, nur daß die Sache hier ſchwieriger iſt als beim Theater, weil nicht ſo grobe Hilfsmittel in ſo groben Zügen angewendet werden dürfen, wie das auf der Bühne zuläſſig iſt. Man muß ſich ſehr zurückhalten und eher unter dem eigentlich Beabſichtigten zurückbleiben, als etwa übertreiben. Hat man doch nach der Aufnahme noch die Möglichkeit, in dem Negative wie im Poſitive die nachbeſſernde

Hand, ganz unabhängig von der lebendigen Wirklichkeit, anzulegen; und hier ſollte bei Darſtellungen des jetzt betrachteten Genres vor ſtarken Eingriffen nicht zurückgeſcheut werden. Iſt doch die Idee des Ganzen und die unbedingte Treffſicherheit des Eindruckes auf den Beſchauer hier ſo viel wichtiger und höher als irgend die Naturtreue, namentlich einer individuellen natürlichen Geſtaltung gegenüber, daß jede Willkür, die zum Ziele führt, unbedingt geſtattet iſt.

Es iſt nicht nötig, hierbei in den prinzipiellen Streit über die Zuläſſigkeit der Retouche überhaupt und einer ſogar ſtark eingreifenden im beſonderen einzugehen. Darüber iſt an geeigneten Stellen genügend verhandelt worden, und man ſollte meinen, daß bei geſundem Denken und Empfinden niemand auf den abgeſchmackten Gedanken hätte kommen ſollen, daß bei dem Fertigmachen photographiſcher Bilder grundſätzlich von jeden den Eindruck fördernden und zufällige Schädigungen beſeitigenden Eingriffen abgeſtanden werden müſſe. Gerade wer für die Photographie als etwas irgendwie Kunſtmäßiges eintritt, darf ſolchen Forderungen nicht das Wort reden; denn all das, was durch retouchierende Eingriffe beſeitigt und verändert werden kann und ſoll, ſind doch Zufälligkeiten, ſei es der Wirklichkeit, ſei es des abbildenden optiſch-chemiſchen Vorganges, welche als völlig bedeutungslos für den künſtleriſchen Zweck der Darſtellung lediglich als Störungen zu betrachten ſind und daher mit allen Mitteln beſeitigt werden ſollten. Denn bei dem Kunſtwerke, oder was ihm verwandt ſein ſoll, iſt das fertige Werk als eine der Idee entſprechende Verkörperung irgend eines Gegenſtandes unbedingt wichtiger als irgend eine Einzelheit und ſchrankenlos berechtigt gegenüber jeder ſtörenden Einzelheit. Es iſt auch ſchwer einzuſehen, warum es mehr erlaubt ſein ſoll, etwas Unangenehmes zu beſeitigen oder etwas Erwünſchtes herbeizuführen in der Auswahl und Geſtaltung des aufzunehmenden Naturbildes, als dasſelbe zu tun in dem zunächſt im Rohen durch den photographiſchen Prozeß hergeſtellten Abbilde der Natur. Eingriff iſt Eingriff, ob er an dem Gegenſtande ſelbſt zum Zwecke der Förderung einer künſtleriſchen Abſicht vorgenommen wird oder zu demſelben Zwecke an dem zunächſt noch nicht ganz befriedigenden Bilde. Schließlich unterſcheidet ſich doch eine Ueberarbeitung des Retoucheurs, der ſich nicht bloß auf die Ausgleichung zufälliger kleiner Schäden beſchränkt, weſentlich ganz und gar nicht von den fortſchreitenden Ueberarbeitungen und Uebermalungen, die der Künſtler vornimmt, um ſein Werk von der erſten Anlage durch alle

möglichen Zwiſchenſtufen bis zu derjenigen Geſtaltung und demjenigen Eindrucke zu fördern, welche ſeinem Phantaſiebilde entſprechen. Aber dem ſei in Rückſicht auf die gewöhnliche Photographie, wie ihm wolle; in keinem Falle können ſelbſt die triftigſten Gründe, welche gelegentlich gegen die Anwendung irgendwelcher Retouche bei der Photographie geltend gemacht worden ſind, beanſpruchen, zu Worte zu kommen, wenn die Photographie den Kreis ihrer Darſtellungen ſo weit wie möglich ausdehnen und Gegenſtände in ihren Bereich ziehen will, die handgreiflich ſchwer mit den unmittelbar zur Verfügung ſtehenden Wirkungsmitteln der Photographie zu bewältigen ſind. Hier liegt alſo lediglich die Entſcheidungsfrage vor, ob auf dieſen ganzen Kreis von Darſtellungen zu verzichten, oder diejenigen Mittel anzunehmen ſind, welche ſich in dieſe Gebiete hinauszuwagen mit einiger Ausſicht auf Erfolg ermöglichen.

Daß damit an den Photographen der Anſpruch erhoben wird, künſtleriſcher Geſtaltungsfähigkeit in gewiſſem Grade mächtig zu ſein und in zeichneriſcher Betätigung einer gewiſſen Idee Geſtalt geben zu können, das kann nicht abgeleugnet werden; aber gerade wenn die Photographie überhaupt etwas Kunſtmäßiges an ſich haben, und der Photograph daher gewiſſermaßen Künſtler ſein ſoll, dann muß das an denjenigen Stellen doch bewährt werden, an welchen das einfach Handwerksmäßige der photographiſchen Darſtellung augenſcheinlich zu den höher geſtellten Zielen und Zwecken nicht genügt. Nur inſofern als dieſe Darſtellungen etwa nur den Sinn haben, als Studien zu dienen, hier nun aber nicht als Studien für den Photographen ſelber, ſondern als Studien für andere, namentlich für Künſtler, kann von ſolchen willkürlichen Eingriffen Umgang genommen werden, unter der einleuchtenden Begründung, daß die Verarbeitung der einfachen Naturform zur wahrhaft künſtleriſchen Geſtaltung demjenigen vorbehalten werden kann, der die photographiſche Wiedergabe der Natur zu einer ſolchen Geſtaltung als Vorbereitung benutzt. Auf dieſe Wichtigkeit der Photographie überhaupt und insbeſondere auch derjenigen des Nackten wird noch zurückzukommen ſein.

Wer da?

XIX.

Bevor aber diese kurze Uebersicht über die Stoffgebiete abgeschlossen wird, ist noch einmal mit großem Nachdruck auf die hier besonders wichtige und schwierige Behandlung der Nebendinge hinzuweisen. Die in den Grundmotiven liegende Idealisierung, die über das Gewöhnliche hinaus liegende Veredlung des Stoffes und die schrankenlose Annäherung an die Schlichtheit und Einfachheit des Naturerzeugnisses legt den willkürlichen Auswüchsen der Komposition Schranken auf, und auch die Auswahl dessen, was gezeigt werden darf, ist dadurch in erheblichem Grade bedingt. Es würde abgeschmackt sein, eine ruhende Diana etwa auf ein Kanapee zu legen, oder anderes derartige zuzulassen. Hier muß Uebereinstimmung in den Nebendingen mit dem Grundgedanken hergestellt, und eine gewisse Folgerichtigkeit durch die ganze Darstellung aufrecht erhalten werden.

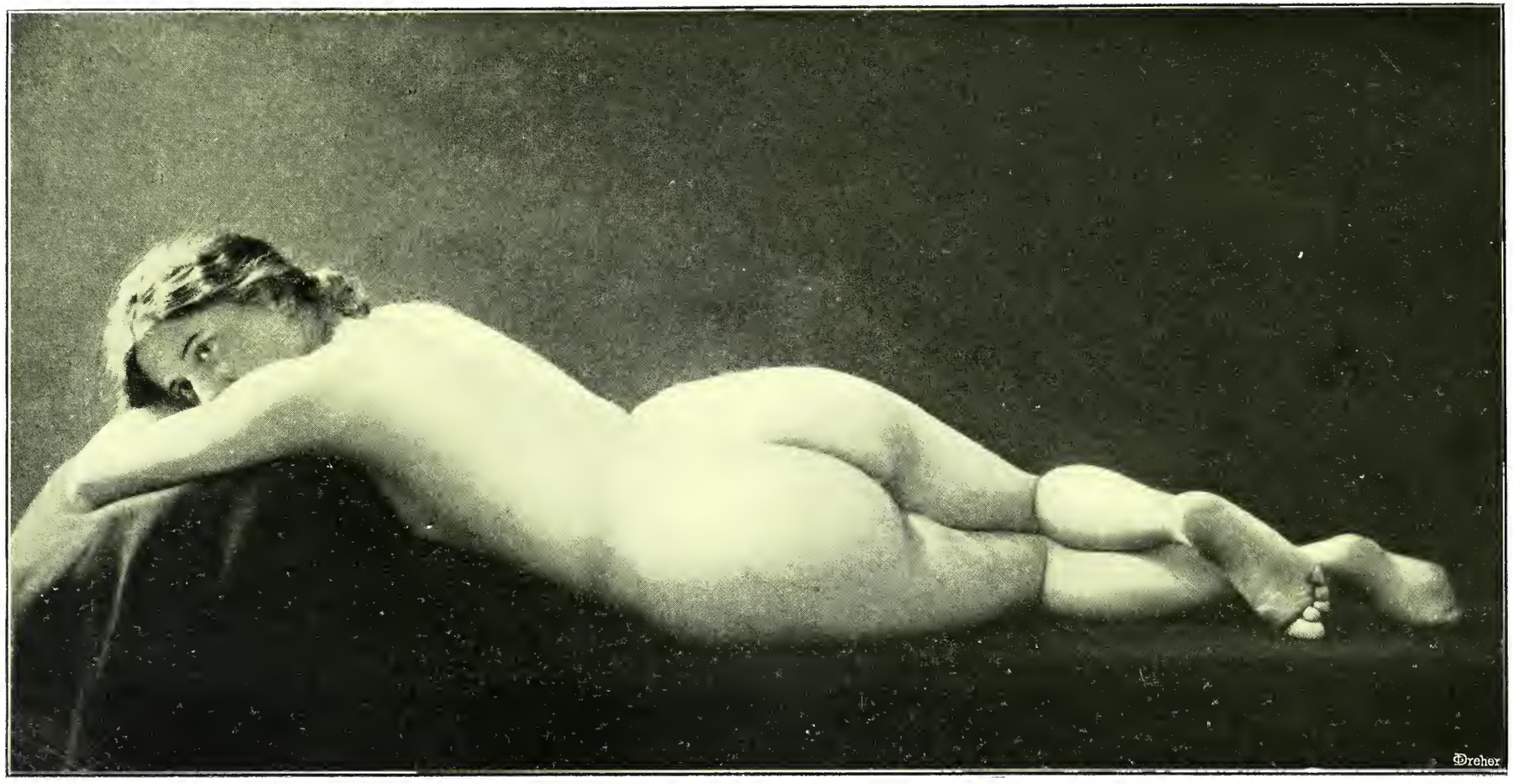
Schwierig ist es ja, hierbei die Klippe der Aermlichkeit in der Anordnung zu vermeiden, welche bei dem Streben nach möglichster Einfachheit, sowohl der Masse wie der Form nach, überall sehr nahe liegt. Aber gerade das ist die rechte Stelle, wo der Photograph sich in der Vorbereitung seiner Arbeiten zur Aufnahme als ein künstlerisch fühlender und geschmackvoll urteilender Mann bewähren kann.

Diese Seite des Gegenstandes führt uns noch zu einer anderen Betrachtung, nämlich zu der, welche Umgebung und welche Beleuchtung für unsere Art von Gegenständen hauptsächlich geeignet ist; und da wird

nun zwar wohl zunächſt geſagt werden können, daß ſie ſich nach den jeweiligen Abſichten und der beſonderen Natur des einzelnen Werkes zu richten hat, und demgemäß die Aufgabe in ſehr verſchiedener Weiſe befriedigend gelöſt werden kann. Aber es wird andererſeits einleuchten, daß eine Verſchwiſterung dieſer Gegenſtände mit einer ganz natürlichen Umgebung in der Regel das glücklichſte Mittel zur Erreichung eines ganz einheitlichen künſtleriſchen Eindruckes ſein wird. Schließlich hat die Darſtellung unbekleideter Geſtalten immer etwas Widerſtrebendes gegenüber allzu deutlichen Hinweiſen auf menſchliche Kultur und gewöhnliches menſchliches Leben; während im Gegenteil in der freien Natur ſolche Erſcheinungen wie etwas Selbſtverſtändliches ſich darſtellen. Die hauptſächlichſten Stoffe — wenn wir uns einmal lediglich an die letztbetrachtete Kategorie erinnern wollen — für ſolche Darſtellungen führen unmittelbar in die Natur hinein. Handelt es ſich um mythologiſche oder allegoriſche Darſtellungen, ſo iſt das ſofort einleuchtend. Sie ſind ja mehr oder weniger unmittelbar aus der Naturanſchauung hervorgegangen. Die Götter ſind Perſonifikationen von Naturkräften und betätigen ſich als ſolche in ihrer Schöpfung. Alſo ſolche Geſtalten ſind ja ſozuſagen undenkbar in anderer Umgebung als in der freien Natur; und Allegoriſches, Symboliſches und dergleichen nimmt, wenn auch in abgeſchwächtem Grade, an der Natur des Göttlichen teil. Es ſind willkürliche Nachdichtungen ſpätgeborener Geſchlechter in einer Richtung der geſtaltenden Phantaſie, welche der frühen, urſprünglichen, Götter geſtaltenden parallel geht. Aber auch andere bedeutſame, wenn auch vielleicht an das Leben erinnernde Kompoſitionen ſind naturgemäßer in der natürlichen Umgebung als in der kultivierten, wie ſie unſere Innenräume, welcher Art auch immer, darbieten. Dazu kommt, daß auch die natürliche Beleuchtung, das, was man jetzt gewöhnlich mit einer ſehr willkürlichen und forcierten Einſchränkung auf eine gewiſſe einſeitige Auffaſſung und Anwendung „plein air“ nennt, der rein formalen Wirkung dieſer Gegenſtände vorteilhafter iſt als die eingeſchränkte von Innenräumen oder die als ſolche erkennbare von künſtlicher Beleuchtung. Nirgends mehr als bei nackten Körpern iſt das Umſpielen aller Formen durch das Licht, ſo daß ſelbſt die Schatten von Reflexen aufgehellt ſind, von Wichtigkeit. Man erträgt die Schwere von Schatten, welche kaum noch Details erkennen laſſen, ſehr viel leichter, wenn durch ſie lebloſe Gegenſtände, bloße Stoffe und dergleichen, getroffen werden, als wenn die lebendige Natur in ihrer reichen und anmutigen Beweglichkeit, durch

die ſich das Leben verrät, durch ſolche undurchſichtigen Schattenmaſſen auch in der äſthetiſchen Bedeutung des Wortes „verdunkelt“ wird. Davon, daß manche hier gerade ſehr nahe liegende Motive direkt in die freie Natur hinaus verweiſen, wie etwa das Bad oder wie die Darſtellung von Figuren, die mit beſtimmten Naturgegenſtänden durch die Phantaſie identifiziert werden — Waldgottheiten, Quellnymphen und dergleichen —, braucht ja gar nicht in dieſem Zuſammenhange beſonders ausgeſprochen zu werden. Aber alle Darſtellungen, welche wir in der Kunſt von ſolchen Stoffen finden, zeigen, wenigſtens da, wo wir Höhepunkte der künſtleriſchen Geſtaltung anzuerkennen pflegen, und nicht manieriſtiſche Uebertreibungen dem natürlichen Schönheitsgefühl und der richtigen Sinngemäßheit der Darſtellungen Hemmniſſe in den Weg legen, wie gerade in der Beleuchtung Wert darauf gelegt wird, das Licht in die Schatten hineinſpielen zu laſſen; und das iſt nur möglich, wird in der Wirklichkeit nur dann gegeben, wenn das Licht nicht durch beſchränkte Einführung in geſchloſſene Räume eingefangen wird, ſondern wenn es in der freien Natur ſo von allen Seiten kommt — wenn auch nicht als direktes, ſondern als Reflexlicht —, daß es auch die von der unmittelbaren Beleuchtung nicht getroffenen Seiten der Körper noch genügend erhellt, um auch mit Hilfe der Photographie davon durchgearbeitete, in den Details erkennbare Darſtellungen zu gewinnen. Dies iſt hier von beſonderer Wichtigkeit, weil ja in der Photographie die Stärke der chemiſchen Lichteinwirkung in höherem Maße abnimmt als die Beleuchtung für das Auge, und daher die Schwierigkeit, die Schatten aufzuhellen, hier ſehr viel größer iſt als in der Malerei, wo der Künſtler es völlig in der Hand hat, nach ſeinem Belieben und ſeiner Einſicht genau das wiederzugeben, was er ſieht oder, ſelbſt wenn es nicht vorhanden iſt, ſehen möchte; während bei dem Photographen noch nicht einmal die unbedingte Möglichkeit vorhanden iſt, das im Bilde zu erreichen, was in der Wirklichkeit tatſächlich geſehen wird.

Dies iſt nun hier wie überall nur der allgemeine Grundſatz, welcher angibt, worauf zu achten iſt, während es natürlich unter Umſtänden ſogar geboten ſein kann, ſich nach anderen Wirkungsmitteln, als hierdurch bevorzugt erſcheinen, umzutun. Ganz ſicher weiſt die Darſtellung von menſchlichen Geſtalten in urſprünglichſter Natürlichkeit auf ähnliche Motive der Umgebungen hin; aber ausgeſchloſſen iſt es doch weder, daß vereinzelt Motive gegeben werden können, die einen anderen Charakter notwendig erfordern, noch daß auch in den natürlichſten Verhältniſſen



Siesta.

Motive der Beleuchtung gegeben werden, die von dem Einfachen wesentlich abweichen. Namentlich kann ja so gut bei der Darstellung ganzer Körper wie bei der bloßer Köpfe oft auch gerade eine „Effektbeleuchtung“ von außerordentlicher Wirksamkeit sein, — also derartige Beleuchtungen wie die in der Photographie sogenannte Rembrandt-Beleuchtung, die ja nicht mit dem übereinstimmt, wie Rembrandt seine Gemälde gehalten hat, sondern nur eine gewisse Aehnlichkeit darin mit ihm zeigt, daß die höchsten Lichter konzentriert und auffällig auf bestimmte Bildstellen gerichtet sind. Ich kann mich darüber am besten auf einen zusammenhängenden Aufsatz von mir über diesen Gegenstand in der „Photographischen Korrespondenz“, Oktoberheft 1899, beziehen. Wenn an der Stelle vielleicht nicht von dem hier behandelten Gegenstande, der Photographie des Nackten, speziell gesprochen wird, so sind doch die dort entwickelten Gedanken und Darlegungen auch hier im gegebenen Falle anwendbar. Namentlich eignet sich eine gewisse Beleuchtung, die auch in der Natur nichts weniger als selten auftritt, für diese Darstellungen mit nackten Figuren ganz außerordentlich, eine Beleuchtung aus dem Hintergrunde her, welche bei starkem Reflexlichte die unbeleuchtete sichtbare Körperseite zwar außerordentlich fein und oft sehr wirkungsvoll modelliert, sie aber doch stark im Tone herabdrückt gegenüber dem Kontur des Körpers, welcher von scharfem Lichte umrissen wird.

Ueberhaupt und vor allem ist in dieser wie in so vielen Richtungen in der Kunst das Natürliche keineswegs gleichbedeutend mit dem Gewöhnlichen, und das Eigenartige nicht zu verwechseln mit dem Künstlichen. Es ist hierbei immer dem Taktgefühl und der Einsicht des Urhebers solcher Darstellungen überlassen, die Grenze des Absichtlichen zu vermeiden und selbst die gesuchten Wirkungen so herbeizuführen, daß sie wie unabsichtlich gefunden erscheinen. Wir wissen ganz gut, daß in der Natur die wunderbarsten Dinge vereinzelt erscheinen, und nehmen daher ähnliche Darstellungen, wenn sie nur mit überzeugender Unmittelbarkeit auftreten, auch dann hin, wenn sie nicht dem freien Walten der Natur entspringen, sondern der künstlerisch ordnenden oder gar schaffenden Menschenhand ihren Ursprung verdanken.

Das Andenken.

XX.

Die Gesamtheit der zuletzt erörterten Gesichtspunkte führt nun wiederum zu den beiden Hauptpunkten zurück, um welche es sich bei der Betrachtung dieses Zweiges der Photographie als einer besonderen Gattung vorzugsweise handelt, zunächst auf die grundsätzliche Abhängigkeit des Photographen von der vorliegenden Wirklichkeit. Der photographische Künstler, welcher sich dieses Gebietes bemächtigen will, muß in jedem Augenblicke seiner Tätigkeit sich dieser Gebundenheit bewußt bleiben und ihr in gebührender Weise Rechnung tragen, und muß auf der einen Seite die Natur selber so auslesen und behandeln, daß sie gewissermaßen sich selber vergessen macht, daß also ein Schimmer von Idealität, von Abstraktion von dem Wirklichen erreicht, und auf den spezifisch künstlerischen Zweck des Werkes die Aufmerksamkeit und das Interesse unmittelbar und mit einer gewissen Ausschließlichkeit hingelenkt wird; und er muß auf der anderen Seite im Auge behalten, daß er diese Gebundenheit an das Wirkliche doch niemals ganz vergessen machen, daß er sie namentlich jeder Nachfrage gegenüber ja doch nicht in Abrede stellen kann. So führt dieser Gesichtspunkt zu dem anderen hinüber, der ja so gut wie in der Kunst, oder vielmehr noch schärfer

als in der Kunſt, hier hervorgehoben werden muß und gewiß auch im allgemeinen Bewußtſein hervorgehoben wird, nämlich der Frage, welche Geheimrat Fritſch ausführlich behandelt hat in einem Aufſatze der „Photographiſchen Korreſpondenz“, November-Heft 1901: „Iſt die Darſtellung des Nackten in der Photographie anſtößig?“ Hier iſt es zunächſt notwendig, den Standpunkt zu fixieren, welcher dieſer Frage gegenüber in bezug auf Darſtellungen künſtleriſcher Natur überhaupt, d. h. ſolche, die nicht die Beſtimmung haben, Abbildungen zu irgendwelchen lehrhaften Zwecken, alſo in wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen und dergleichen zu ſein, einzunehmen iſt. Nach den Unterſuchungen, die wir eingangs angeſtellt haben, entſcheidet ſich dieſe Frage ganz von ſelbſt, und zwar dahin, daß an ſich von einer ſolchen Anſtößigkeit keine Rede ſein kann. Die Vorſtellungen, um die es ſich hierbei handelt, gehören einmal zur Natur und gehören zu dem unumgänglichen und unvermeidlichen Inhalte der Gedankenwelt, in welcher der Menſch bei jedem Stande ſeiner Kultur und Bildung ſich bewegt, und es kommt ſelbſtverſtändlich hierbei nur auf die Art der Darſtellung an, wenn etwas Derartiges an und für ſich, und dann eben nicht wegen ſeines Gegenſtandes, ſondern wegen der Art ſeiner Behandlung, für anſtößig gehalten werden kann.

Daneben geht aber freilich jene andere Erwägung her, daß jedes Ding in der Welt ſeine verſchiedenen Seiten hat, von denen es angeſehen werden kann, und daß niemals einem Hörer, Leſer oder Beſchauer ein einzelner Standpunkt, nämlich derjenige, welcher dem Urheber des Werkes genehm iſt, unbedingt aufgedrängt, und er auf dieſen Standpunkt hin gezwungen werden kann. Ganz ebenſo gut, wie ein genauer Kenner des menſchlichen Körperbaues das edelſte Kunſtwerk daraufhin anſehen kann, ob die Formen und Bewegungen richtig und genau den natürlichen Bedingungen entſprechen, ohne ſich darum zu kümmern, ob das Werk, hiervon abgeſehen, auch einen künſtleriſchen Zweck haben und eine künſtleriſche Wirkung ausüben kann, ebenſogut kann auch ein beliebiger Beſchauer — oder bei Werken der Dichtkunſt: Leſer oder Hörer — dem, was ihm vorgeführt wird, lediglich als einer Abbildung des Gegenſtandes als ſolchen gegenüber treten und in dem Gegenſtande nicht ſowohl das Mittel und den Zweck künſtleriſcher Geſtaltung und Wirkung ſehen, als vielmehr ſich deſſen erinnern, was der natürliche Gegenſtand an Gedanken, Empfindungen und eventuell Begierden erwecken kann. Ganz unzweifelhaft iſt es, daß derartige Betrachtungsweiſen vorkommen und bei weitem die Vorherrſchaft vor der dem Kunſtwerke

gebührenden Betrachtungsweiſe erreichen können; und wenn in ſolchem Falle auch nicht mit Recht geſagt werden kann, daß dann eine ſolche Darſtellung anſtößig wäre, ſo iſt doch nicht in Abrede zu ſtellen, daß ſie für den ſo Betrachtenden eine gewiſſe ethiſche Gefahr birgt. Man kann deswegen nicht ſagen, daß die Darſtellung anſtößig wäre, weil immer noch nicht die Abſicht vorgelegen hat, jene zufällig hier und da eingetretenen Wirkungen hervorzubringen, weil unter allen Umſtänden der Urheber mit derſelben Naivität und Unbewußtheit vorgegangen iſt, welche ſehr häufig z. B. ſelbſt großen Stiliſten bei der Abfaſſung ihrer Sätze begegnet, daß ſie haarſcharf das ausdrücken, was ſie haben ausdrücken wollen, daß aber die Möglichkeit vorliegt, die ſie nicht erkannt haben, dieſelben Worte in einem etwas anderen, oft ſogar ſehr abweichenden Sinne zu verſtehen. Derartiges läßt ſich, wenn es bemerkt worden iſt, meiſt vermeiden; immer nicht, namentlich nicht, ohne beſtimmte Schönheiten der Diktion, an welchen dem Verfaſſer als künſtleriſch geſtaltendem Schriftſteller in hervorragendem Grade liegt, zu zerſtören, beiſpielsweiſe einen kurzen treffenden Ausdruck, einen ſchönen Parallelismus der Satzglieder, ein plaſtiſches Bild und dergleichen. Es kann ihm aber unter keinen Umſtänden zu einem ſchweren Vorwurfe gemacht werden, wenn er das nicht bemerkt hat, und dann ein anderer, der den Satz lieſt, zuerſt auf den falſchen Sinn verfällt und in dem ſo feſtgehalten wird — wie das ja die bekannte Eigenſchaft erſter Eindrücke iſt —, daß er überhaupt nicht mehr von der einmal gewonnenen falſchen Vorſtellung zugunſten der richtigen den Uebergang findet.

Nun hinkt dieſes Gleichnis wie jedes andere. Ganz genau ſo liegen die Dinge bei dem möglichen Mißverſtändniſſe einer Darſtellung des Nackten nicht, inſofern, als die hier zu fürchtende falſche Auffaſſung in jedem Falle vorausgeſehen werden kann, und als nicht, wie in dem angeführten Falle bei dem Schriftſteller, überhaupt die Möglichkeit vorliegt, dieſe Auffaſſung auszuſchließen. Daher entſteht eben für die darſtellende Kunſt bei dieſen Gegenſtänden die immer wieder aufgeworfene Frage, ob wegen dieſer unvermeidlichen Möglichkeit einer falſchen Wirkung auf das ganze Gebiet zu verzichten wäre. Darauf haben wir ſchon geantwortet. Davon kann aus den verſchiedenſten Gründen nicht die Rede ſein. Vorſtellungen, welche einen unveräußerlichen Inhalt unſerer geſamten Kulturanſchauungen ausmachen, bewegen ſich um Gegenſtände, die unter unſeren Geſichtspunkt fallen, und die Natur iſt an dieſer Stelle wie überall die Grundlage, der Ausgangspunkt und das

Korrektiv für jede künſtleriſche Geſtaltung. Es würde daher eine allzu ſchmerzliche Ueberwindung für die Kunſt im allgemeinen ſein, auf dieſen Gegenſtand gänzlich zu verzichten, um ſo mehr, als er ſich dem künſtleriſchen Empfinden je mehr und mehr nicht bloß als ein neutraler Ausgangspunkt und als ein Durchgangsſtadium der Studien und dergleichen darſtellt, ſondern immer mehr in dem Auge des Künſtlers den Rang einer vornehmſten Schönheit in der geſamten Erſcheinungswelt beanſprucht. In demſelben Grade, wie die künſtleriſche Anſchauung zu dieſem Punkte vorſchreitet, wie ſie ſpeziell die Phantaſie einzelner Künſtler in ſolcher Weiſe beherrſcht, daß das Edelſte, was ihre Phantaſie erfindet, nicht umhin kann, ſich an dieſe größte Schönheit anzuſchließen, ſie zum Mittelpunkte der Darſtellung zu machen, würde ein unerträglicher Zwang auf die künſtleriſche Schöpferkraft ausgeübt werden, wenn das, was in der Seele des Künſtlers nach Ausdruck ringt, gewaltſam aus Rückſichten auf die Gewohnheit und die Anſchauung des Lebens in der menſchlichen Geſellſchaft zurückgedrängt werden ſollte. Dabei würde nicht nur die Kunſt um eine beſeligende Betätigung, ſondern es würde auch das gebildete Publikum, nachdem es für künſtleriſche Darſtellungen und Empfindungen ſich jenes eigentümliche Feingefühl erworben hat, welches dem Künſtler verſtändnisvoll nachzuempfinden vermag, was er geheimnisvoll vorempfunden und in gelungener Form dargeſtellt hat,

Vorbereitung zum Bade.

um einen der reinſten Genüſſe betrogen werden. Es iſt deshalb ſchon früher darauf hingewieſen worden, daß es ſich hier um eine Bildungsaufgabe erſten Ranges handelt, die Denkungsart der einzelnen Menſchen ſo zu erziehen, daß ſie der verſchiedenſten Anſchauungen nebeneinander fähig ſind und einem an ſie herantretenden Impulſe in der beabſichtigten und entſprechenden Weiſe folgen. Dies, und nur dies iſt der Weg, um den ſcheinbar unverſöhnlich klaffenden Riß zwiſchen den ethiſchen Anforderungen und der Kunſt nach dieſer Richtung zu ſchließen und jene Gefahren, welche die Zionswächter der Sittlichkeit unter allen Umſtänden in der Darſtellung des Nackten wittern und verketzern, zu beſeitigen.

Nun iſt aber freilich nicht zu verkennen, daß die Dinge bei der photographiſchen Behandlung ähnlicher Gegenſtände weſentlich anders liegen als bei der rein künſtleriſchen, wofür die Gründe im Vorhergehenden ja auch bereits entwickelt ſind. Die Geſtaltung des Stoffes treibt bei der photographiſchen Darſtellung nicht entfernt ſo gründlich die Erinnerung an das natürliche Vorbild, auf deſſen Grunde das dauernd geſtaltete Gegenbild entſtanden iſt, aus, wie das bei der künſtleriſchen Darſtellung der Fall iſt. Der unbedingten Abhängigkeit der Photographie von der wiedergegebenen Wirklichkeit ſteht bei dem Künſtler eine nicht nur mögliche Freiheit gegenüber, ſondern ſogar eine vollſtändige Unmöglichkeit, von dieſer Freiheit nicht auch in jedem einzelnen Falle tatſächlich Gebrauch zu machen. Während die Photographie nicht umhin kann, von der Wirklichkeit, die vor dem Auge des Apparates, vor dem Objektive, ſteht, ein ganz getreues Bild zu entwerfen, welches gerade in dieſer Treue und Zuverläſſigkeit, wenn nicht ſeinen Hauptwert, ſo doch einen hauptſächlichen Wertfaktor beſitzt, iſt die künſtleriſche Darſtellung zu einer ſolchen, man möchte ſagen, ſteckbriefartigen Treue und Genauigkeit gar nicht fähig. Unwillkürlich ändert der Künſtler bei der Geſtaltung ſeiner Naturanſchauung im Bilde das Einzelne und faſt mehr noch, namentlich bewußterweiſe, das Ganze nach ſeinen Abſichten und Fähigkeiten um und bricht dadurch die Brücke, welche ſein Kunſtwerk mit den natürlichen Vorbildern verbunden hat, hinter ſich ab. Von dieſer Art der Idealiſierung kann die Photographie keine Anwendung machen. Es iſt ihr ja, wie an dieſer Stelle auch ausgeführt worden iſt, eine gewiſſe Fähigkeit der Idealiſierung, wenn auch nicht durch die eigene Technik der Darſtellung, ſo doch durch den Geſamtweg, welchen die Erſchaffung eines photographiſchen Werkes zurückzulegen hat,

In Entzückung.

zugänglich. Ich verweiſe desfalls des Näheren auf den von mir im Jahre 1894 in dem Frankfurter „Verein zur Pflege der Photographie und verwandter Künſte“ gehaltenen und im Jahrgange 1895 der „Deutſchen Photographen-Zeitung“ abgedruckten Vortrag über den „Stil in der Photographie“. Aber die Idealiſierung liegt hier auf einem etwas anderen Gebiete und iſt nicht imſtande, jenen Zuſammenhang zwiſchen der ſpeziell vorliegenden Natur und dem photographiſchen Gegenbilde zu durchſchneiden. Es iſt handgreiflich, daß hierdurch dem photographiſchen Künſtler, der Darſtellungen mit nackten Figuren geſtalten will, Rückſichten auferlegt ſind, von denen der Künſtler frei iſt, und daß eine größere Unbefangenheit nach der einen Seite, eine größere Selbſtbeſcheidung und Reflexion nach der anderen bei ihm notwendig iſt, wenn er die Gefahr der Anſtößigkeit ſeiner Schöpfungen möglichſt beſeitigen will. Von einer völligen Beſeitigung kann, wie wir geſehen haben, ſelbſt in der Kunſt nicht geredet werden, die kann alſo auch von der Photographie nicht verlangt werden; aber es müſſen derartige Darſtellungen mit dem denkbarſten Taktgefühle behandelt werden, welches hier ebenſo unbedingt leitend und doch nach keiner Seite hemmend wirken kann und muß, wie das anerzogene Taktgefühl des Weltmannes ſich durch die Ungezwungenheit der Bewegung in den geſellſchaftlichen Formen zeigt, die auch hier und da ihm Zurückhaltung, Beſchränkung, Rückſichten auferlegen. Das iſt gerade ein Punkt, bei welchem die Hauptregel für alle Aeſthetik zur Geltung kommt, wie ſie Goethe als das Ergebnis ſeiner eigenen ausgereiften künſtleriſchen Entwicklung in den wenigen Worten erſchöpfend niedergelegt hat: In der Beſchränkung zeigt ſich erſt der Meiſter. Auf das ganze Gebiet zu verzichten — eine Zumutung, die hier ja, bei genauer Erkenntnis der ſchwereren Auseinanderſetzung mit Sitte und Sittlichkeit, viel näher liegt und mit größerem Zwange an den Betrachter herantritt als bei der Kunſt —, iſt unbedingt nicht nur nicht nötig, ſondern unbedingt abzulehnen. Die entſprechenden Darſtellungen haben ſowohl für die meiſten und beſten unter ihren Urhebern wie auch für ſehr viele derjenigen, welche von ihnen Kenntnis nehmen, eine ſehr wichtige und förderſame Beſtimmung. Es iſt vorher ſchon darauf aufmerkſam gemacht worden, daß insbeſondere für Künſtler dieſe Darſtellungen von großem Intereſſe ſind inſofern, als ſie deren notwendige unmittelbare eigene Naturſtudien zu unterſtützen und vielfach ſogar zu erſetzen imſtande ſind. Die Erfindung von Gruppierungen, in welchen ſtarke Bewegungen, flüchtige Momente

feſtgehalten werden müſſen, bieten dem Künſtler eine beinahe unüberwindliche Schwierigkeit durch die Unfähigkeit des Auges, ſehr ſchnell vorübergehende Erſcheinungen überhaupt in ihren Einzelheiten genau aufzufaſſen, und die Unfähigkeit der Hand, das Aufgefaßte ſchnell und ganz getreu wiederzugeben. Hier tritt die Photographie ein, indem ſie dem Künſtler ein Auge und eine nachbildende Hand leiht, welche beide an Gewandtheit, Aufmerkſamkeit und Sicherheit alle menſchlichen Fähigkeiten gleicher Art weit hinter ſich laſſen.

Allerdings hat dieſer Dienſt, den die Photographie auf ſolche Weiſe den Künſtlern leiſten kann, auch ſeine Kehrſeite. Die Unterſuchung ſchneller Bewegungen des Menſchen wie der Tiere auf photographiſchem Wege hat unſerer wiſſenſchaftlichen Kenntnis von den Phaſen und dem Zuſtandekommen dieſer Bewegungen eine ungeahnte Förderung gebracht, und im Beſitze der modernen Momentphotographie würden die Gebrüder Weber ihre epochemachenden Studien über den Gang des Menſchen in viel kürzerer Zeit und mit noch viel triftigeren Ergebniſſen zuſtande gebracht haben. Aber vom Standpunkte der Kunſt aus angeſehen haben dieſe Entdeckungen — wie man ſie wohl nennen kann — nicht das Ergebnis gehabt, welches man von ihnen zunächſt hätte erwarten ſollen, nämlich der Kunſt unmittelbar verwendbare Vorbilder und Anhaltspunkte zu bieten. Es hat ſich herausgeſtellt, daß die bewegten Körper in den einzelnen Augenblicken, in welchen ſie photographiſch feſtgehalten worden ſind, beinahe niemals eine Geſamtanſchauung darbieten, welche das Auge nach den beiden Richtungen voll befriedigt, die bei der Kunſt beſtimmend ſind. Die Phaſenbilder der Reihenphotographie oder der kinematographiſchen Aufnahmen erſcheinen uns weder richtig noch ſchön. In der erſteren Beziehung haben wir ſelbſtverſtändlich nicht die Photographie zu meiſtern, ſondern uns ſchlechthin von ihr belehren zu laſſen. Das Bild, welches die Photographie von einer Bewegungsphaſe, ſei es eines Menſchen, ſei es eines Tieres, und in welcher Handlung begriffen auch immer, entwirft, entſpricht unbedingt mehr der Wirklichkeit als irgend etwas, was ein menſchliches Auge von dieſer Bewegung erkannt zu haben glauben kann; und bei einiger Sorgfalt der Nachforſchung erkennt man ja auch ſehr leicht, daß diejenigen Einzelvorſtellungen, welche wir von den Bewegungsmomenten haben, ſich in den Reihen von Einzelmomenten, die die Photographie wiedergibt, zuſammenfinden laſſen. Daß die Einzelbilder der Photographie mit unſerer Vorſtellung nicht übereinſtimmen, hat ſeinen Grund darin, daß wir einmal die

flüchtigſten Teile der Bewegung überhaupt nicht in ihrem Verlaufe wahrnehmen können, und zwar ſowohl die ſchnellſten einzelnen Körperteile, die ſich ja keineswegs alle gleichzeitig mit derſelben Schnelligkeit bewegen, und auch nicht die beſonders ſchnell ſich wandelnden Momente, welche in einer längere Zeit dauernden Bewegung aufeinander folgen. Mehr noch wird das Auge des Menſchen daran gehindert, ſich eine richtige Vorſtellung von dem Körper in jeder Bewegungsphaſe zu bilden, weil das Auge nicht imſtande iſt, in einem Blicke den ganzen Umfang eines menſchlichen oder tieriſchen Körpers in ſich aufzunehmen. Wir haben vorher ſchon von dieſem Punkte geſprochen und feſtgeſtellt, daß das ſcharfe Bildfeld im Auge, auf deſſen Mitteilungen allein wir einigermaßen zuverläſſige Schlüſſe über die Gegenſtände der Außenwelt gründen können, äußerſt beſchränkt iſt, und ſelbſt wenig umfangreiche Gegenſtände uns nur dadurch bekannt werden, daß wir von ihren verſchiedenen Teilen nacheinander durch das darüber hingleitende Auge einander ergänzende Teilvorſtellungen ſammeln und dann in unſerem Geiſte zu einer Geſamtanſchauung verbinden. Dazu haben wir bei der Beobachtung von Bewegungsmomenten ſelbſtverſtändlich nicht Zeit, und ſo haben ſich unſere Vorſtellungen von dem Ausſehen eines Körpers in dieſer oder jener Bewegung nicht danach gebildet, wie er in einem ganz kurz begrenzten Zeitabſchnitte wirklich in allen ſeinen Teilen geſtaltet iſt, ſondern wir haben nach der Faſſungskraft unſeres Auges aus verſchiedenen nach einander beobachteten Momenten und aus den jeweilig dabei erkannten einzelnen und hauptſächlichen — auffallendſten — Teilen uns gewiſſe Geſamtbilder konſtruiert, die eben keiner Wirklichkeit entſprechen, ſondern nur aus der Mangelhaftigkeit unſeres ſinnlichen Aufnahmeorganes hervorgegangen ſind. Da wir aber auch trotz und nach jeder wiſſenſchaftlichen Aufklärung und gewonnenen Einſicht und Ueberzeugung, ſoweit wir ſinnliche Geſchöpfe ſind, d. h. uns in der Welt durch unſere Sinne orientieren und nur auf dem bauen können und mit dem rechnen dürfen, was wir ſinnlich wahrnehmen und kontrollieren können, ſo bleibt für unſere Anſchauung, welche ebenſo wie die künſtleriſche eine individuelle und freie Betätigung unſerer Phantaſie und kein Ergebnis eines verſtandesmäßigen Rechenexempels iſt, das ſinnlich Faßbare maßgebend. Der Künſtler alſo, welcher auf Grund der photographiſchen Feſtlegung einzelner Bewegungsmomente künſtleriſche Darſtellungen entwerfen wollte, würde in einen unlösbaren Konflikt mit der Vorſtellung ſeiner Beſchauer von den Dingen geraten, wenn er ſich ſklaviſch an die einzelnen photographiſchen Bewegungs-

bilder halten wollte. Er kann seine Kenntnis und Beobachtung der Bewegungen durch das Studium der photographischen Momentbilder verfeinern, und er kann die Gesamtbilder, die ihm seine sinnliche Wahrnehmung so gut wie den übrigen Menschen liefert, in wesentlichen und unwesentlichen Punkten sozusagen reinigen, um sie mit der Wirklichkeit in bessere Uebereinstimmung zu bringen. Aber hier handelt es sich wirklich nur um eine Korrektur in nebensächlichen Punkten. Auch die künstlerische Anschauung, obwohl von erheblich schnellerer Fassungskraft als die gewöhnliche, kommt über die Begrenzung durch die Fähigkeit der Sinnesorgane in allem Wesentlichen nicht hinaus, und so gestalten sich die Darstellungen bewegter Körper in der Kunst, wenn sie dem Künstler selber und seinem Publikum den Eindruck der Wahrheit machen sollen, auch nach aller Belehrung durch photographische Momentstudien wesentlich ebenso wie dem aufmerksamen Beschauer, der nicht Künstler ist. Es gibt da höchstens einen geringen Gradunterschied. Ja, die Erfahrung lehrt, daß schlichte Naturkinder in bezug auf die Beobachtung der Bewegung von Menschen und Tieren ein sehr viel schärferes und schnelleres Auge haben als selbst Künstler, die unserer hochentwickelten Kultur angehören. Bekannt ist es, daß beispielsweise selbst in den ganz primitiven Zeichnungen, die in vorsintflutlichen Höhlen gefunden werden, trotz aller Befangenheit der Zeichnung gerade das Charakteristische der Bewegungen, insbesondere an Tieren, außerordentlich gut aufgefaßt und wiedergegeben ist; und eine in technischer Richtung so hochentwickelte Kunst wie die der Japaner hat uns durch geradezu erstaunliche Beispiele von treffenden Darstellungen, z. B. schwimmender Fische, fliegender Vögel u. s. w., überrascht, während die Darstellung bei unseren Künstlern etwas steif Konventionelles hat. Aber auch diese Darstellungen stimmen nicht sowohl mit den photographischen Momentaufnahmen der Bewegungen überein, als vielmehr mit der Vorstellung, welche wir alle nach der Beobachtung der Wirklichkeit in uns tragen; und diese Vorstellung kommt eben so zustande, daß die bedeutsamen Bewegungsmotive, die in mehreren auf einander folgenden Bewegungsphasen von dem Auge aufgefaßt werden können, sich zu einem Gesamtbilde in unserem Geiste vereinigen. Hierbei kann nur durch größeren Reichtum und größere Uebereinstimmung in sich zwischen den einzeln aufgefaßten Hauptmomenten eine größere Annäherung an den Eindruck der lebendigen, schnell vorübergehenden Bewegung erreicht werden. Nur hierdurch, nicht aber durch sklavische Anlehnung an die photographisch beobachtete

Körpergeſtaltung in wirklichen Einzelmomenten kann in künſtleriſchen Darſtellungen der Eindruck der Wahrheit und Lebendigkeit hervorgebracht werden.

Das hat nun auch die Photographie zu beobachten, wenn ſie nicht ſowohl Studienaufnahmen von Bewegungen als vielmehr zu künſtleriſchem Eindrucke beſtimmte Darſtellungen von Figuren und Handlungen geben will. Es iſt ihr dabei ja nicht möglich, in ſolcher Weiſe wie der Künſtler ſich unabhängig von dem augenblicklichen Zuſtande der Welt vor dem Apparate zu machen, und es können alſo nicht verſchiedene Momente zu einer Geſamterſcheinung zuſammengeſchweißt werden. Um ſo wichtiger iſt es, unter den beobachteten Bewegungsmomenten diejenigen auszuwählen und mit dem Apparate abzufangen, welche möglichſt reich an den im Auge feſtgehaltenen Einzelmotiven ſind. Ich habe bei einer früheren Gelegenheit, als ich über die photographiſchen Reihenaufnahmen im Anſchluß an die Arbeiten insbeſondere von Anſchütz und Muybridge Unterſuchungen angeſtellt habe,*) darauf hingewieſen, daß zwar wenige, aber doch immer ab und an einige Phaſen in ſelbſt recht ſchnellen Bewegungen vorkommen, die ungefähr für ſich ein gutes Geſamtbild des Körpers geben und alſo ohne Befremden auch als Elemente eines künſtleriſchen Bildeindruckes hingenommen werden können. Es muß bei ſchnellen Bewegungen, die mit Momentaufnahmen erfaßt werden ſollen, daher alle Sorgfalt angewandt werden, nur ſolche Bewegungsmomente in das Bild zu bekommen, welche dieſer Charakteriſtik entſprechen, wobei durchaus nicht zu befürchten iſt, daß dies etwa gerade ſolche Phaſen wären, welche nicht den unmittelbaren Eindruck der ſchnellen und lebhaften Bewegung hervorbringen; denn dies iſt ſogar in geringerem Grade denjenigen Phaſen der Bewegung in ihrer wirklich richtigen Erſcheinung gegeben, welche uns fremdartig erſcheinen. Wir faſſen ſelbſt die lebhafteſte Bewegung ihrem Charakter nach nicht in dem Typus der ſchnellſten Einzelmomente auf, ſondern nach einem Geſamtbilde, und dieſes ſetzt ſich naturgemäß aus den gut zu beobachtenden Teilanſchauungen zuſammen. Darin aber ſtimmen gerade die wirkungsvolleren photographiſchen Bilder von Bewegungsphaſen weſentlich überein.

Wo es ſich nun um ruhigere Szenen handelt, welche nicht auf die Wiedergabe mittels Momentaufnahmen durchaus angewieſen ſind, iſt die Aufgabe für den photographiſchen Künſtler, dem Körper trotz der Richtigkeit und Ausdrucksfähigkeit in der Haltung der einzelnen Glieder doch

*) Ueber Augenblicks- und Reihenaufnahmen. Weimar 1889.

eine ſchöne Geſamtgeſtaltung zu geben, erheblich erleichtert, nur daß hierbei eben darauf außerordentlich geſehen werden muß, daß nicht über der Rückſicht auf den harmoniſchen Fluß der Linien die Ausdrucksfähigkeit in der Bewegung leidet.

Hiermit hängt gleich auch zuſammen, von dem Charakter und Ausdruck zu ſprechen; denn wie ſich in dem Körper Ruhe und Bewegung unterſcheidet, um die materielle Betätigung im Raume ſozuſagen zu bezeichnen, ſo ſind auch in dem Körper, weitaus mehr aber noch im Geſichte, gewiſſe Veränderungen zu beobachten, welche den ſeeliſchen Zuſtänden der dargeſtellten Figuren entſprechen; und wenn auch die körperlichen Bewegungen viel ſchneller im Wechſel ſind als die ſeeliſchen Affekte, und daher diejenigen Formen- und Linienveränderungen, welche den letzteren entſprechen, zeitlich betrachtet, beſtändiger ſind als jene, ſo ſind ſie darum keineswegs leichter im Bilde photographiſch zu fixieren. Denn einmal ſind die erregten Gefühle in ihrem Ausdruck um ſo treffender und ergreifender für den Beſchauer, wenn ſie ohne jedes Bewußtſein und ohne jede Abſicht ſich in der körperlichen Aeußerlichkeit ausprägen, und ſie haben des weiteren die Eigentümlichkeit, wenn der körperliche Ausdruck willkürlich feſtgehalten werden ſoll, dergeſtalt zu erſtarren, daß das bisher Ausdrucksvolle leer und kalt erſcheint. Das Ideal, dem hier nachzuſtreben wäre, beſtände hiernach darin, den Ausdruck von irgendwelchen Gemütsbewegungen zu beobachten, wo er rein zufällig von innen heraus entſteht, und ihn dann im Augenblicksbilde feſtzuhalten, ſo alſo, daß die dargeſtellte Perſon von dem ganzen Vorgange der Fixierung möglichſt gar keine Ahnung hätte, ſondern eben lediglich ſich für ſich in ihren Empfindungen auslebte. Aber dergleichen iſt bei ſeeliſchen Vorgängen ſicherlich noch ſehr viel ſchwieriger und ſeltener zu beobachten als bei körperlichen, und wie z. B. in den Studien von Muybridge die Serie, in der er das Stolpern darzuſtellen verſucht hat, an einer grauenhaften Unwahrſcheinlichkeit leidet, aus dem einfachen Grunde, weil kein Menſch naiv ſtolpern kann, wenn er vorher weiß, daß er es an einer beſtimmten Stelle machen ſoll, ſo geht es in noch viel höherem Grade bei der künſtlichen Nachbildung und bewußten Hervorbringung ſeeliſchen Ausdruckes in einem ſelbſt ſehr geſchulten und ſeiner Züge und Glieder mächtigen Modelle. Die hierdurch gezogenen Grenzen feinfühlig herauszufinden, ſie zu beachten und ſich innerhalb ihres Bezirkes mit Anmut und doch nicht ohne Kraft zu bewegen, iſt eine außerordentliche Schwierigkeit, die allerdings nur zum Teil durch

den photographiſchen Künſtler überwunden werden kann, zum größten Teile aber auf Rechnung der benutzten Modelle kommt. Nur inſofern es dem Aufnehmenden gelingt, ſeinen Modellen Verſtändnis für ſeine Abſichten und Geneigtheit, dieſen zu folgen, einzuflößen, was ja einem geiſtig Begabten, pſychologiſch Feinſinnigen wohl in hohem Grade gelingen kann, kommt auch der Urheber ſolcher Darſtellungen als eigentlicher Schöpfer und Bildner des im Abbilde Erſcheinenden bis zu einem gewiſſen Grade in Betracht.

Im Grünen.

XXI.

Daß sich alle hier berührten Schwierigkeiten steigern, je mehr sie sich häufen, und daß sie namentlich einen außerordentlich hohen Grad erreichen, wenn es sich um Aufnahmen des Nackten handelt, bei denen ohne eine bewußte Vorbereitung, also ohne die bei allen Beteiligten beabsichtigte Handlung der Darstellung und Aufnahme nichts zu erreichen ist, versteht sich von selbst und zeigt, welche erstaunlich hohe Leistung gerade in dieser Richtung befriedigende Aufnahmen darstellen.

Dabei ist noch ein Gesichtspunkt zu beachten, der im Bisherigen kaum berührt worden ist.

Wenn man sich fragt, woran es liegt, daß von denjenigen Kunstwerken, welche hier als Vorbilder dienen können, die einen einen Eindruck hervorbringen, bei dem jede fremdartige Beimischung in der rein künstlerischen Auffassung fast mit Sicherheit ausgeschlossen ist, während andere die Eigentümlichkeit haben, fast mehr noch als den künstlerischen Eindruck einen gewissen sinnlichen Reiz auszulösen, die einen sich als schlicht natürlich und selbstverständlich darstellen, bei den anderen Absichtlichkeit und Außergewöhnlichkeit gar nicht zu übermerken ist, so dürfte am einfachsten

ſich der Grundunterſchied zwiſchen dieſen beiden Arten von Darſtellungen wohl ſo feſtſtellen laſſen, daß die beiden Arten von Kunſtwerken ſich auf die faſt entgegengeſetzte Auffaſſung der Künſtler zurückführen laſſen. Es iſt dies der Unterſchied zwiſchen unbekleidet und ausgezogen. Sowie die Geſtalten in der Form, in der ſie ſich darbieten, als etwas ganz Selbſtverſtändliches, ihnen Natürliches, der Situation Angemeſſenes und ohne jede beſondere Betonung der Bekleidungsloſigkeit erſcheinen, dann iſt der rein künſtleriſche Eindruck beinahe geſichert; — man kann ja nur ſagen „beinahe“, da die Möglichkeit anderer Anſchauungsweiſen ja nach dem Früheren grundſätzlich nie ganz ausgeſchloſſen werden kann. Erinnern dagegen die Geſtalten daran, daß ſie einer Wirklichkeit entſtammen, in welcher die Bekleidung Regel und die Abweſenheit derſelben, ſei es ganz, ſei es teilweiſe, mindeſtens ungewöhnlich, unter Umſtänden unfraglich anſtößig — „unanſtändig“ — iſt, wird dieſer außergewöhnliche Zuſtand der Geſtalten dem Beſchauer nahegelegt, ſo daß er nicht imſtande iſt, von dieſem Umſtande abzuſehen, erhält auf dieſe Weiſe die Nacktheit den Beigeſchmack der Indiskretion oder vielleicht einen noch ſchlimmeren, dann iſt eine mehr gegenſtändliche als äſthetiſche Wirkung, alſo nicht ein künſtleriſcher, ſondern ein ſinnlich erregender Eindruck kaum zu vermeiden.

Begreiflich iſt es, daß es Stoffe gibt, in welchen derartige Geſtalten als Teile der Darſtellung unumgänglich ſind. Soll beiſpielsweiſe ein Tod der Lucretia dargeſtellt werden, ſo liegt gerade das Hauptmoment der Wirkung dieſes erſchütternden Ereigniſſes in der Verletzung derjenigen Ehrbarkeit und derjenigen Empfindungsweiſe, welche in der Welt der Menſchen im gewöhnlichen Leben herrſcht, und die gewaltſame Verletzung dieſer bis zu einem gewiſſen Grade natürlichen, darüber hinaus anerzogenen Empfindung erſcheint da als das Motiv, als der Beweggrund für den ergreifenden Vorgang. Welche Wichtigkeit für die Beſtimmung eines ſo oder ſo gefärbten Eindruckes eine innere Motivierung erlangen kann, das haben wir ja genügend kennen gelernt, als wir die erſten Schritte der klaſſiſchen Kunſt zur Bewältigung dieſes neuen Gebietes der Darſtellung, insbeſondere der weiblichen Nacktheit, betrachtet haben. So gut wie da einer noch gänzlich unvorbereiteten allgemeinen Anſchauung gegenüber ein unbedingt heikel erſcheinendes Kunſtgebiet erſchloſſen werden konnte, indem den zuerſt gewagten Darſtellungen eine einleuchtende Entſchuldigung und Erläuterung in einem erklärenden Vorgange mitgegeben wurde, ſo hat die Motivierung des Dargeſtellten

in dem geſchilderten Zuſammenhange ſelbſtverſtändlich auch heute noch dieſelbe reinigende Wirkung. Das reicht aber nicht weiter, als eben das Motiv ſelber, welches zur Erläuterung dienen ſoll, von unliebſamen Beimiſchungen in den Gedanken und Empfindungen, die es bei dem Beſchauer auslöſt, frei iſt.

Alles in allem wird für die photographiſche Behandlung des Nackten ſich der Kreis des Darſtellbaren immer mehr einengen und jedenfalls viel enger umgrenzt ſein als bei der bildenden Kunſt, ſchon aus dem Grunde, weil das im Bilde Erſcheinende in dem Beſchauer immer den Nebengedanken unwillkürlich und unvermeidlich hervorruft, daß er es nicht mit einer freien Schöpfung der Phantaſie zu tun hat, in welcher das Wirkliche nur die Rolle der Anregung und Berichtigung geſpielt hat, und niemals feſtzuſtellen iſt, wie weit eine ähnliche Wirklichkeit dem Künſter leibhaftig vor Augen geſtanden hat. Dagegen wiſſen wir — und zwar auch diejenigen, die ſelber nicht photographieren —, daß dasjenige, was in einem photographiſchen Bilde vorhanden iſt, auch einmal genau ebenſo in der Wirklichkeit vorhanden geweſen ſein muß. Wie nun die Verhältniſſe in unſerer Welt liegen, iſt es ſchon als ein Glücksfall anzuſehen, wenn es durch die Vorurteilsloſigkeit und die Uebung der Modelle ermöglicht wird, die bis ans Widerwärtige gehende Erinnerung an die Ausgezogenheit zu vermeiden und es zu erreichen, daß jener ernſte, künſtleriſch bis ans Erhabene zu ſteigernde Eindruck der natürlichen Bewegung in unbekleidetem Zuſtande erzielt wird.

Es leuchtet hiernach ein, welche große Bedeutung es hat, und welche Anerkennung es verdient, wenn ein ernſt ſtrebender, ſittlich und künſtleriſch auf der Höhe ſtehender Mann dieſen Zweig der Photographie mit dem Beſtreben kultiviert, zu zeigen, bis zu welchen Höhen der Leiſtung hier wohl zu gelangen wäre, und vor allen Dingen die künſtleriſche Konzeption und die rein äſthetiſche Wirkung in ſolcher Weiſe hervorzukehren und dem Beſchauer aufzuzwingen verſteht, daß dieſen Arbeiten gegenüber die Frage nach der Anſtößigkeit derartiger Dinge beinahe von ſelbſt unterbleibt, oder jedenfalls eine Verſtändigung darüber nach den vorher entwickelten Grundſätzen ſich leicht ermöglichen läßt.

Eines der weſentlichſten Mittel hierzu beſteht nächſt der Vorliebe für die Aufnahme in freier Natur, bei welcher das Bewußtſein, ſich ganz in dem urſprünglich Gegebenen zu befinden, auch über gewiſſe Grenzen hinaus wirkſam wird, die im geſellſchaftlichen Zuſammenleben

Poesie.

der Menſchen, in der Kulturſphäre unüberſchreitbar erſcheinen, — in der reichlichen und den Geſamteindruck der fertigen Werke beherrſchenden Benutzung derjenigen Wirkungsmittel, welche der Photographie in der Auswahl der Töne, in der Abſtufung der Beleuchtungseffekte durch verſchiedenes Kopieren, gelegentlich in einer faſt an das maleriſche Clair-obſcur erinnernden Geſamthaltung, in der die einzelne Form verſchwindet, und die maleriſche Geſamtwirkung um ſo ſtärker hervortritt, zu Gebote ſtehen. Dieſe Mittel gehören ja auch in der Kunſt zu den gewaltigſten und eindrucksvollſten, welche gerade da hervorragend ausgebildet und angewendet worden ſind, wo mit den Gegenſtänden ſelber — unter dem Geſichtspunkte, der in der ſogenannten idealen Kunſtrichtung der weſentlichſte iſt, — nicht in erſter Linie gewirkt werden ſoll. In allen hervorragend koloriſtiſchen Malerſchulen, bei den Meiſtern des Helldunkels u. ſ. w., ſehr allgemein in der Landſchaftsmalerei tritt der Gegenſtand oft ſo weit hinter der rein maleriſchen Haltung, der künſtleriſchen Geſtaltung mit Hilfe der eminent maleriſchen genannten Mittel zurück, daß bei dem Geſamteindrucke der Werke das gegenſtändliche Moment faſt unterdrückt erſcheint. Bedenkt man, welche unglaublichen Häßlichkeiten und welche widerwärtigen Vorgänge etwa in der holländiſchen Kunſt des ſiebzehnten Jahrhunderts mit einem noch heute überwältigenden Erfolge maleriſch geſtaltet worden ſind — man denke an die „Hille Bobbe“ von Frans Hals oder an die „Blendung Simſons“ von Rembrandt, an manche höchſt ausgelaſſene Kneipenſzenen eines Jan Steen oder Brouwer —, ſo verſteht man leicht, was hier gemeint iſt. Mit vollem Rechte hat Anton Springer es einmal ausgeſprochen, daß die Licht- und Farbenwirkung, mit welcher die niederländiſche Kunſt in ihrer Blütezeit das Gebiet der Malerei erweitert und bereichert hat, ſich wie eine neue Art der Idealiſierung neben das früher bevorzugte Mittel der vornehm ſchönen Linie in Kompoſition und Einzelgeſtaltung geſetzt hat. Ganz ähnliches liegt, ſoweit das photographiſche Gebiet überhaupt mit dem Künſtleriſchen in Vergleich geſtellt werden kann, d. h. alſo, ohne die Grundverſchiedenheiten und die aus ihnen ſich ergebenden Begrenzungen für die Photographie gegenüber der Kunſt zu überſehen, in den vorher erwähnten Hilfsmitteln vor, mit welchen auf Grund der einmal vorhandenen Negativaufnahme durch wohl überlegte und geſchickt durchgeführte Behandlung des poſitiven Abdruckes ein beſonderer, den Abſichten des Urhebers entſprechender Eindruck erzielt werden kann. Wie weit derartiges gehen kann, dafür ſind ja gewiſſe

photographiſche Arbeiten, wenn man ſie auch zum Teil als Spielereien anſehen kann, jedenfalls bezeichnend. Wenn man eine ſchwach entwickelte Landſchaftsaufnahme mit wenigen ſtarken Gegenſätzen dunkel kopiert, ſo wird auf dieſem Wege aus einer an ſich vielleicht beinahe unbrauchbaren Aufnahme in heller Tagesbeleuchtung ein Mondſcheinbild, welches den nichts ahnenden Beſchauer geradezu mit Entzücken erfüllen kann, — wie man ſich oft genug von ſolcher Wirkung, und zwar nicht bloß in völligen Laienkreiſen, überzeugen kann. Ganz ähnlich wie hier durch eine ſtark von einer gewiſſen Abſicht beeinflußte Behandlung des Negatives, das allerdings dazu eine beſtimmte Eignung empfangen haben muß, eine Wirkung erzielt werden kann, welche der Photographie direkt ſo gut wie unerreichbar iſt, weil Mondſcheinlandſchaften ſich beinahe gar nicht aufnehmen laſſen, ähnlich kann auch in unſerem Falle durch die intelligente Benutzung eines ſchon mit Rückſicht auf die ſpätere Behandlungsweiſe modifizierten Negatives ein Werk hergeſtellt werden, welchem unmittelbar in der Aufnahme kaum erkennbar liegende Eigentümlichkeiten und Wirkungsmöglichkeiten innewohnen.

Ruhende Bacchantin.

XXII.

Wer die Masse der hier vorgelegten Bilder daraufhin betrachtet, wird sich dem Eindrucke nicht verschließen können, daß die malerischen Wirkungsmittel, mit welchen hier ein hervorragendes Verständnis und eine außerordentlich vielseitige und sichere Technik vorgegangen ist, sich als ein ungemein zuverlässiges Idealisierungsmittel bewährt haben. Eine Anzahl von Studien ganzer Figuren in liegender Haltung sind darauf berechnet, teils eingeordnet in eigentümlich geformte Bildfelder gewissermaßen einen Wiederhall der Umrahmung in den Linien des Körpers zu schaffen, oder aber den Körper selber in eine solche Umgebung einzufangen, daß möglichst wenig unnützer Hintergrundraum vorhanden ist. Dies ist namentlich dann erwünscht, wenn von Szenerie nichts Eigenartiges gegeben wird, sondern die Figur sich von einem einfach dunklen Grunde abhebt; während da, wo Andeutungen einer Naturszenerie oder eines eigentümlich gestalteten Innenraumes gegeben sind, die Gestalten besser auf diese Umgebung bezogen und dann in einen meist rechteckigen Bildraum eingeschlossen

werden. Die hier zur Verfügung ſtehenden Bewegungs- oder eigentlich Ruhemotive ſind außerordentlich mannigfaltig, da neben der Auswahl zwiſchen der Lage auf der Seite oder auf dem Rücken oder auch mehr oder weniger nach der vorderen Körperſeite herumgedreht, ſich noch die verſchiedene Haltung der Extremitäten, auch unter Umſtänden des Kopfes und als ein außerordentlich intereſſantes und wirkſames Motiv die Drehung des Körpers in der Lendengegend verwenden läßt. Verbinden ſich dieſe verſchiedenen Motive mannigfaltig miteinander, ſo entſteht ein großer Reichtum von verſchiedenen Auffaſſungen des Körpers, die zum Teil überraſchend ſchöne Linienbewegung im Kontur zeigen, worauf gerade hier die Hauptwirkung beruht. So ſchön auch die einzelnen Körperteile ſein und durch die eigenartige Anſicht oder durch Beleuchtungseffekte hervorgehoben ſein mögen, beherrſcht doch den Geſamteindruck die große Linie, welche den ganzen Körper umgibt, und die in reizvollſter Weiſe immer neue Geſtaltungen annehmen kann, ſelbſt infolge der unſcheinbarſten Veränderungen in dem Motive der Lagerung. Am wenigſten Reiz bieten hier immer diejenigen Stellungen, in welchen der Körper gewiſſermaßen wie bloß aus der einfach ſtehenden Lage in die wagerechte übergeführt erſcheint, wo alſo der Bewegungsmechanismus des Körpers ſehr wenig in Anſpruch genommen wird. Trotzdem kann auch unter ſolchen Umſtänden, wie der fein gegliederte Körper in der Rückenanſicht, mit dem linken Arm über den Kopf emporgeſtreckt („Im Schlummer“, S. 27), zeigt, eine intereſſant bewegte Silhouette erzielt werden, wenngleich in der vorliegenden Löſung dieſer Aufgabe durch den freiliegenden rechten Arm, der geſtreckt ſich über den Kontur des Rumpfes hinlegt, die Schönheit der hier darzubietenden Linie verdeckt und nicht durch eine ebenbürtige Schönheit der Linie in dem Arme ſelber ausgeglichen wird. Viel ſchöner geſtaltet ſich ſchon eine einfache Rückenlage mit etwas bewegteren oberen und unteren Extremitäten, wie ſie zwei Bilder („Dolce far niente“, S. 46, und „Träumerei“, S. 130) ſehr geſchickt in eine mit Stichbogen nach oben abgeſchloſſene Bildfläche hinein komponiert vorführen, und auch noch eine andere Abbildung („Recken“, S. 102) zeigt. Hier läßt der ſichtbare linke Arm die ganzen Linien des Körpers völlig frei, der nach der rechten Seite mit gebogenem Knie herübergelegte Oberſchenkel unterbricht durch ein ſchönes Muskelſpiel, das nicht bloß im Umriſſe, ſondern auch in der Modellierung der Fläche ſich ausnehmend reizvoll geſtaltet, die einfach hinfließende Linie des Körpers und der dem Beſchauer entgegengewendete Kopf in

der sehr wirksamen Beleuchtung gibt dem Ganzen — auch durch den belebten Ausdruck — ein Gepräge, welches erheblich sich über die einfache Studie erhebt. Es ist schon eine Art von Vorarbeit für eine solche Auffassung, wie sie bei bedeutsamen Darstellungen uns begegnen wird.

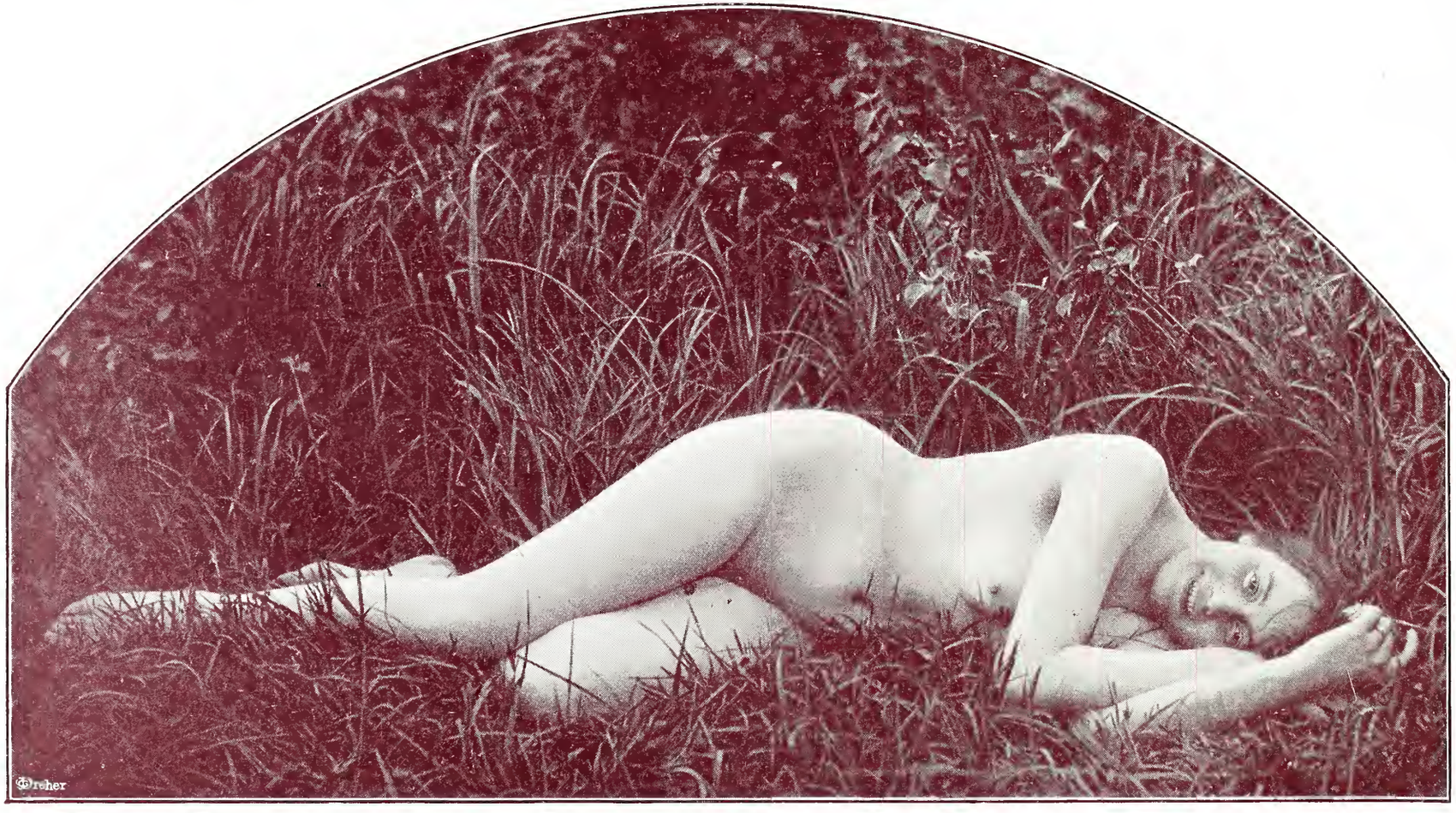
Sehr viel interessanter gestalten sich nun bewegtere Anordnungen des Körpers, zumal wenn sie, wie bei der mit lächelndem Angesicht im hohen Grase liegenden Gestalt („Behagen“, S. 205), sich mit einer lebhafteren Bewegung auch in den Extremitäten verbinden. Namentlich die zur Unterstützung des Kopfes einander überkreuzenden Arme bieten hier ein frappantes Spiel der Linien und unterstützen durch die spielende Leichtigkeit der Bewegung den ansprechenden Ausdruck des Kopfes ungemein, während die unteren Extremitäten in klarer Entwicklung sich darstellen, aber bei der starken Vorwärtsdrehung des Rumpfes Anteil nehmen an der sehr bewegten Linie, die von den Schultern über die Hüften herabläuft. Noch reizvoll pikanter gestaltet sich das Linienspiel, wenn eine starke Drehung des Oberkörpers oberhalb der Hüften hinzutritt, und hierbei namentlich die eigentümlichen Veränderungen in den Formen des Rückens sichtbar werden, die damit verbunden sind. Sowohl bei ganz ruhender Haltung („Siesta“, S. 177) wie auch bei aufgestütztem Oberkörper, wo die Schultern durch die den Körper emporhebenden Arme nach hinten herausgedrängt werden („Wer da?“, S. 174), ergeben sich hier sehr zierliche Formenspiele, die in den vorliegenden Fällen noch dadurch in ihrer Wirkung unterstützt werden, daß der Kopf sich dem Beschauer in weiterer

Süßes Geheimnis.

Drehung um die Körperachse entgegenwendet, wo namentlich auf dem ersteren Bilde das im Schatten liegende Gesicht sich über den zum Auflager für den Kopf benutzten linken Arm hinweg nur teilweise zeigt und in der Dunkelheit doch außerordentlich fein und mit liebenswürdigem Ausdruck herausmodelliert ist. Das zeigt eine so feinsinnige Anordnung und Beobachtung und zugleich ein so geschicktes Eingehen des Modelles auf die Absicht, daß eine freundlichere Wirkung kaum gedacht werden kann.

Viel komplizierter werden nun derartige Studien selbstverständlich, sobald durch Zusammenordnung mehrerer Personen größere Bewegung und unabänderlich auch eine höhere Bedeutung in die Darstellung hineinkommt. So ist z. B. die Abbildung zweier mit den Köpfen einander zugewandt liegender Gestalten mit verschiedenartig aufgestütztem Kopf und Oberkörper, die als eine Art von Giebelbekrönung gedacht sind („Allegorie", S. 86), außerordentlich bemerkenswert. Die Figuren sind durch einfache Zutaten, die eine lediglich durch ein Blatt Papier, auf welchem ihre Blicke aufmerksam haften, die andere durch eine Rolle, auf welcher die mit einem Schreibstifte versehene Hand ruht, als so etwas wie Musen oder dergleichen charakterisiert, — weniger indessen, um die Gestalten selber über das Niveau von Studien zu erheben, als vielmehr, um gute, einleuchtende Motive für die gewählten Stellungen und für den sinnenden und beobachtenden Ausdruck der Köpfe zu gewinnen. Besonders in die Augen fallend ist die große Geschicklichkeit, mit welcher der Parallelismus zwischen beiden Körpern, der bei einer solchen gewissermaßen unter architektonisch strenger Gesetzmäßigkeit stehenden Anordnung innegehalten werden muß, herbeigeführt ist, ohne daß in den einzelnen Lagerungsmotiven sich dieselben Anordnungen wiederholen. Gerade dieser reizvolle Wechsel in den Detailerscheinungen, welcher so beherrscht wird, daß das Ganze durch eine gewisse Gleichmäßigkeit des Eindruckes eine Aehnlichkeit im Flusse der Linien gewinnt, ist für die Bewältigung solcher Aufgaben von besonderer Wichtigkeit und nicht eben leicht herbeizuführen. Jede mißverstandene Einzelbewegung, jede Gewaltsamkeit insbesondere in der Benutzung des Bewegungsapparates kann hier die Gesamtwirkung vollständig vernichten.

Daß es aber auch noch andere Motive gibt, um einen pyramidalen Aufbau in ganz freier Bewegung der einzelnen zusammenwirkenden Gestalten herbeizuführen, zeigt die zweifigurige Gruppe von „Ringerinnen", welche wiederum in eine nach oben stichbogenförmig abgeschlossene



Behagen.

Bildfläche hineinkomponiert iſt (S. 151). Hier hat ſich die liegende Geſtalt ſo in die Lücke, die die kniende und mit dem Oberkörper aufgeſtützte im Raume läßt, hineingeſchmiegt, daß ein ununterbrochener Fluß der Linien über die Silhouette der emporragenden bis zu deren Kopf hinaufführt und dann zu dem aufgeſtützten Knie der Liegenden über ihre Unterſchenkel abwärtsgleitend wieder zu der Grundlinie der Pyramide zurückgeführt wird. Mögen als bedeutungsvoll angeſehen die Einzelanordnungen auch vielleicht nicht vollkommen klar ſein, ſo ſind die deutlich hervortretenden Momente der Kompoſition von einer ſo hervorragenden Geſchicklichkeit, daß ſie auch einem Künſtler als Vorbild und Anregung dienen können. Es iſt immer eine der wichtigſten Aufgaben der künſtleriſchen Kompoſition, ſich mit Freiheit in der Geſetzmäßigkeit zu bewegen, und gerade die Auffindung einander in der Maſſe entſprechender, in den Einzelteilen aber verſchiedener Kompoſitionselemente bildet eine der größten Schwierigkeiten, aber überwunden auch eine der größten Schönheiten der Gruppierung. Dabei kann nun auch, wie es an dieſer Stelle beſonders wirkſam geſchehen iſt, die Beleuchtung in bedeutſamer Weiſe mitſprechen, inſofern ſie die Hauptlinien, auf die es ankommt, hervorhebt, und die für den Aufbau untergeordneten, wenn auch ſonſt noch ſo wichtigen Teile, wie hier z. B. das Geſicht der Liegenden, in Halbſchatten einhüllt.

Eine ſehr hübſch bewegte ſtehende Einzelfigur mit rechtem Standbein, den rechten Arm in die Seite geſtützt, den linken erhoben, mit zurückgelegtem Kopf und hochgerichtetem Blicke, in natürlicher Umgebung, wie es ſcheint im Waldesdickicht, ſehen wir (S. 63) in eine runde Bildfläche mit anſprechender Wirkung hineingeſetzt. Eine etwas vierſchrötige Figur, noch maſſenhafter erſcheinend, weil ſie von tief liegendem Geſichtspunkte aus aufgenommen iſt, und die über einander gelegten Beine nach unten hin faſt in eine Spitze zuſammenlaufen („Auf einſamer Höhe“, S. 7), bietet gleichwohl durch die ſchöne Modellierung im Freilicht eigene Anziehungen. Nur auf Teile des Körpers, zum Teil bloß auf den Kopf eingeſchränkt, ſind dann andere Studien, unter denen der zierliche Körper mit hinter dem zurückgeworfenen Kopfe zuſammengeſchloſſenen Händen ſich höchſt geſchickt in die ovale Bildform einfügt und durch die Beleuchtung in den wirkſamen Hauptlinien kräftig hervorgehoben wird (S. 137). Schlichter ſind zwei andere Halbfiguren, von denen die eine (S. 5) nur die dem Beſchauer zugewendete linke Hand, die andere (S. 106) keine zeigt,

beide mit lang herabhängendem reichem Haar und durch sehr einfache, aber in der Bewegung gut fließende Stellungen, insbesondere des Kopfes, zu einem sehr angenehmen Gesamteindrucke gebracht. Auch hier hat die Beleuchtung ohne besondere in die Augen fallende Gewaltmittel, vielmehr bei großer Einfachheit, zur Wirkung des Ganzen das ihrige beigetragen. — Lediglich auf den Kopf und die Schulterpartie beschränkt sich die Studie des schönen bekränzten Kopfes, in der mehr auf die Form und den Ausdruck des Gesichtes Nachdruck gelegt zu sein scheint als auf das wenige von dem Körper Sichtbare („Poesie", S. 197), wiewohl auch hier namentlich der Hals in den deutlichen Spuren der Bewegung bei der Drehung des Kopfes nach der linken Schulter herum und insbesondere der ausnehmend schöne Uebergang vom Halse in die Schulterlinie reizvoll gestaltet ist. Man sieht an diesem isolierten Motive, wie nahe es in der Entwicklung des Kostümes gelegen hat, gerade diese ausdrucksvoll schöne Stelle des Körpers nicht zu verhüllen, sondern dem Blicke frei zu lassen, wenn auch hierfür die in den letzten paar Jahrhunderten für festliche Gelegenheiten üblich gewordene Dekolletierung nicht so glücklich gewählt ist wie die Fernhaltung des Halsausschnittes nur eben von jener Uebergangsstelle, wie es beispielsweise ja auch schon bei der griechischen Tracht geschieht, wenn der vordere und der hintere Teil der faltig herabfallenden Gewandung nur auf der Schulter durch eine Agraffe zusammengefaßt wird. Der in steifen Linien geführte Ausschnitt hat immer die Unannehmlichkeit, bei jeder Bewegung die Formen unangenehm zu überschneiden und unter Umständen eigene Wege zu gehen, d. h. den Zusammenhang mit der zu bekleidenden Form zu verlieren, während bei der Aufhängung der Gewandung auf der Schulter in entsprechender Entfernung vom Halse das weiche Gewand bei jeder Bewegung der natürlichen Form zu folgen vermag, und diese in der so geschaffenen Umrahmung durch jede wechselnde Gestaltung in der Bewegung nur einen neuen Reiz empfängt.

Zwei Aufnahmen eines noch ganz jugendlichen Modelles mit lieblichen Zügen und sehr hübschem, wenn auch nicht langem Haare zeigen uns die Gestalt sitzend in etwas bewegter Haltung, nicht gerade zum Ausdruck irgend einer Stimmung oder gar inneren Erregung, sondern nur im freien Bewegungsspiele der Glieder, wie es sich in ungezwungenem Sichdargeben leicht gestaltet. Ganz besonders fein wird insbesondere der Kontur der Extremitäten bei der Ansicht halb vom Rücken her, bei welcher der Kopf fast im Profil erscheint, das Auge nach dem äußeren

Winkel herumgedreht, so daß es aus dem Bilde herausschaut („En vedette", S. 23). Bei der anderen Aufnahme („Blühende Rosen", S. 95) ist eine viel größere Mannigfaltigkeit der Linien, aber dadurch auch ein kleiner Anflug von Unruhe zu verspüren. Das eine Bein ist über das andere geschlagen, die Hand ruht am Knöchelgelenke, wie wenn sie das überschlagene Bein in seiner Stellung festhalten wollte, während die rechte Hand über dem Kreuzungspunkte der Schenkel liegt. Wie der Kopf höchst malerisch durch einige große in das Haar geflochtene Rosen verziert ist, so hält auch diese Hand zwei solche Rosen ansprechend als Anklang an das im Kopfe gegebene Motiv, aber an der Stelle vielleicht dadurch nicht ganz günstig, daß zu viel von den hier sich kreuzenden Linien, insbesondere aber die ganze Hand verdeckt wird. Bei einer Vergleichung der beiden Aufnahmen wird man mit Leichtigkeit ersehen, wie viel an Wirkung gewonnen werden kann, wenn für einen gegebenen Körper eine glückliche Stellung und ein ihn vorteilhaft darstellender Fluß der Linien gefunden wird. Die noch etwas dürftigen Formen des jugendlichen Körpers treten in dieser zweiten Darstellung mehr und weniger angenehm hervor als in der erst besprochenen, wo zum Teil schon durch die Lage der einzelnen Glieder an sich, dann aber durch den Einfluß der Bewegung auf die hauptsächlich beteiligten Muskelpartien Einzelwirkungen erzielt sind, deren der mehr in Ruhe befindliche und dem Beschauer deutlicher in allen Teilen vorgeführte Körper in dem zweiten Bilde nicht so fähig ist.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Motive dieses letzterwähnten Bildes zeigt die frappante Lichtstudie („Stillvergnügt", S. 117), bei welcher gleichfalls das rechte Bein über das linke Knie geschlagen, das Bein aber unterhalb des ziemlich hoch emporgezogenen Knies mit beiden davor gefalteten Händen festgehalten wird. Die zierliche Neigung des Kopfes nach der linken Schulter hin vollendet das ansprechende, sehr bewegte und doch ganz ruhig erscheinende Linienspiel, während die Formen durch die eindrucksvolle Beleuchtung einen besonderen Reiz empfangen.

Ein ausnehmend schönes Bewegungsmotiv, bei welchem die elastische Zierlichkeit des Körpers besonders einleuchtend hervortritt, zeigt die Gestalt mit der stark hervorgebeugten linken Hüfte, bei Stützstellung des rechten Ellenbogens („Lässig", S. 223). Indem hier das rechte Bein wirklich „spielend" neben das Standbein mit starker Beugung des Knies und auf die Zehen aufgestützt gestellt ist, hängt der linke Arm, ohne den Kontur zu verbergen, über die Hüfte herab, was bei der nicht sehr völligen, aber feinen Gestaltung des Armes und der schön bewegten Hand eine

vortreffliche Wirkung hervorbringt. Indeſſen iſt bei dieſer ſtarken Beanſpruchung der Standbeinſeite immer die Gefahr nahe, wenn nicht ideal ſchöne Formen des Beines vorliegen, eine Spur von Krümmung in demſelben zutage treten zu laſſen, wie es ja auch hier der Fall iſt, ohne daß zu behaupten wäre, daß das Bein nicht weſentlich normal gebildet wäre. Es ſpielt hierbei auch die Anſicht eine Rolle, in der namentlich der Unterſchenkel erſcheint; denn bei ihm kann außerordentlich leicht, ſobald der innere Schienbeinkontur die Anſicht beherrſcht, der Eindruck einer geſchwungenen Linie, „ſäbelbeinartig“, entſtehen, was nicht eben zur beſonderen Empfehlung dient, aber ſelbſt in einem normalen Körper nicht immer ſicher zu vermeiden iſt.

Kompliziertere Studien führen uns noch einige andere Bilder vor, in denen auf einem Blatte mehrere verſchiedenartige Körperſtudien mit einander verbunden ſind („Bacchantinnen“, S. 161); denn als eine eigentliche Gruppe im gewöhnlichen Wortverſtande können wohl die drei Figuren, von denen zwei neben und über, beziehungsweiſe hinter einer liegenden dargeſtellt ſind, nicht recht gelten. Es ſind Darſtellungen verſchiedenartig motivierter Geſtalten, die lediglich ihre Bedeutung und ihre Abſicht darin erſchöpfen, daß ſie eben gewiſſe Anſichten bewegter Körper vorführen. Daß die Liegende, die den linken Arm über den Kopf geſchlagen hat, in der herabhängenden Rechten einen Becher hält, und ſo etwas wie Laub, das vielleicht Weinlaub ſein könnte, über die Hüfte herabhängt, ſelbſt der zu Füßen der hinten Sitzenden ſichtbare Thyrſusſtab und anderes würde nicht gerade zwingen, an eine Darſtellung von Bacchantinnen zu denken; dazu iſt Ausdruck und Haltung ſchon der liegenden Hauptfigur, noch mehr aber der beiden Sitzenden eigentlich zu einfach und ruhig, insbeſondere der Typus der Köpfe auch nicht geeignet. Das Motiv für die Zuſammenordnung dürfte hier darin zu erblicken ſein, daß das Einzelne an ſich nicht in ſolcher Weiſe von reizvollen und intereſſanten Formen war, daß es ſehr gelohnt hätte, hieran Fleiß und Sorgfalt zu verwenden. Vielmehr iſt hier mit den großen Linien gearbeitet, welche die Körper als Ganzes darbieten, ſo daß nur vereinzelte Hauptmomente der Detailformen noch in Betracht kommen. Freilich iſt, wenn man das Ganze unter dem Geſichtspunkte einer als ſolche beabſichtigten Gruppe betrachtet, der Aufbau in den Linien nicht völlig befriedigend; die Geſtalten ſind vielmehr etwas gegen einander iſoliert, ſo daß man doch darauf zurückgeführt wird, hier nur äußerlich kombinierte Einzelſtudien zu erkennen. Als ſolche dürfte die Sitzende zur Rechten mit dem

Traumverloren.

übergeschlagenen Beine und der auf dem Knie ruhenden etwas großen Hand am meisten befriedigen, während von der die Gruppe nach oben Abschließenden wesentlich nur die obere Hälfte des Körpers, namentlich die Arme, die mit den Händen hinter dem Haupte zusammengelegt sind, recht befriedigen. Hier ist besonders der Ansatz des rechten Oberarmes an die Brust sehr schön im Detail, und auch die stark gekrümmten Ellenbogen wirken trotz ihrer Spitzigkeit, durch das Bewegungsmotiv ja hinreichend begründet, sehr gut, da sie im einzelnen gut gebaut und in der Nachbildung erkennbar gehalten sind.

Ungefähr in dieselbe Gattung gehört das Atelierbild mit drei in ihrer Tätigkeit neben einander vorgeführten Modellen, bei denen wir den Künstler in Betrachtung seiner Vorbilder versunken und wohl mit deren Anordnung beschäftigt sehen („Im Atelier", S. 97). Hier überwiegt der zu Grunde liegende Gedanke des Vorganges und das interessante, etwas ungeordnete Interieur des Malerateliers bei weitem das Studium der drei Hauptfiguren, die auch räumlich keineswegs das Ganze beherrschen, dagegen sowohl als Lichtpunkte wie auch in der guten Bewegung der Linien das Hauptinteresse für sich in Anspruch nehmen. Insbesondere ist die in der Mitte stehende vom Rücken gesehene Figur mit erhobenem linken Arme von ganz ausnehmender Schönheit, und auch die mit Doppelflöten ausgerüstete, mit dem linken Knie auf einen Sitz gestemmte, zu der vorerwähnten hingewandte Figur ist in der Bewegung sowohl wie in dem reichen Muskelspiele des Körpers recht eindrucksvoll. Ein wenig sehr an das bloße Modell erinnert dagegen die hoch thronend sitzende musenartige Gestalt mit der Leier auf dem Schoße und in den Händen ausgefallen, die durch die ersterwähnte stehende zum Teil verdeckt ist. Besonderes Interesse erregt es neben den drei Hauptfiguren, wie das Lichtspiel in dem Innenraume, der durch ein zur Linken hoch gelegenes schräges Fenster, wie es in Malerateliers häufig angebracht wird, eine ausreichende und doch gesammelte Beleuchtung erhält, dergestalt, daß selbst die entlegeneren Einzelheiten, die in dem Raume verteilt sind, gut erkennbar werden, eine malerische Gesamthaltung durch eine gewisse Geschlossenheit der Beleuchtung erreicht.

Verwandt, aber malerisch sehr viel wirksamer, schon des einfacheren und einheitlicheren Motives wegen, ist jene andere Atelierszene, in welcher wir den Maler seinem Bilde und dem Modelle dazu gegenüber in einem wundervollen Dämmerlichte des Ateliers sitzen sehen, in die Betrachtung des Körpers versunken, während die Hand auf der Palette ruht („In

Betrachtung", S. 41). Die außerordentlich gedrängte Anordnung der Hauptteile dieſer Kompoſition mit dem ungeſuchten Reichtum hübſcher Nebendinge läßt in der wirkſamen, gleichfalls ſehr geſchloſſenen Beleuchtung faſt vergeſſen, daß die beiden Hauptfiguren einander für den Ernſtfall ſolcher Studien zu nahe ſtehen. Wir haben ja darauf hingewieſen, daß ein gewiſſer beträchtlicher Abſtand des Geſichtspunktes von dem Gegenſtande für die bildmäßige Wirkung notwendig und dann natürlich ebenſo auch bei der Benutzung eines Modelles durch den Künſtler inne zu halten iſt, da ſonſt der Anblick des Körpers für ihn unter den Mangelhaftigkeiten leidet, die, wie wir geſehen haben, ſich im Gefolge eines zu nahe gewählten Geſichtspunktes einſtellen. Freilich ſind ja die Fälle nicht allzu ſelten, wo in der Tat, teils infolge beſchränkter Räumlichkeiten in den Ateliers, teils aus mangelnder Einſicht in die Notwendigkeit größerer Abſtände, auch in Gemälden ähnliche Mißſtände auftreten, wie ſie in Photographien mit zu großem Bildwinkel infolge zu nahen Abſtandes nicht gerade ungewöhnlich ſind. Hier, wo alles auf den maleriſchen Geſamteindruck angelegt iſt, und die Annahme auch nicht abgewieſen werden kann, daß wir gewiſſermaßen einen Ruhepunkt in der Arbeit vor uns haben, bei dem es ſich nur um ein Detailſtudium an dem Körper handelt, und ſomit entſprechend dem kleineren augenblicklich der Betrachtung unterworfenen Gegenſtande auch eine geringere Diſtanz zuläſſig iſt, kann, als auf dieſe Weiſe innerlich motiviert, auch der geringe Abſtand der Figuren von einander in den Kauf genommen werden.

Eine muntere „Modellpauſe", anſcheinend in demſelben Atelier, ſehen wir in einem anderen Bilde vor uns, in dem drei Perſonen ſich mit einander unterhalten (S. 217). Auch hier iſt die Lichtwirkung von beſonderer Schönheit und namentlich für das intereſſanteſte Stellungsmotiv der Figur ganz zur Linken im höchſten Grade günſtig. Die ſitzende Haltung bei hochgelegener Unterſtützung des Körpers und leichter Wendung des Rumpfes nach links mit aufgeſtütztem linkem Arme bildet insbeſondere auf der rechten Körperſeite eine unvergleichlich ſchöne Linie, und der geſamte Anblick des Körpers zeichnet ſich durch höchſt reizvolle Linien aus. Dazu ſtimmt auch der freundlich lächelnde Kopf, ſo daß ſelten etwas in ſich Harmoniſcheres und Vollendeteres dieſer Art gefunden werden kann. Auch die Durcharbeitung der einzelnen Formen läßt nichts zu wünſchen übrig und zeigt eine Muskulatur von ebenſo großer Kraft wie Schönheit. Dagegen tritt die in der Mitte befindliche, dem Hintergrunde zugekehrte Geſtalt erheblich

zurück, zumal ihr Bewegungsmotiv ſchwierig zu enträtſeln iſt, und nur der Oberkörper, in einer ſtarken Drehung um ſeine Achſe nicht eben in der eleganteſten Anſicht, zutage tritt. Doch iſt auch hier durch die Unmittelbarkeit des Ausdruckes in der plötzlichen Bewegung und namentlich in der ſehr ſchönen Modellierung des nach vorn zur Stütze ausgeſtreckten linken Armes an Reizvollem im einzelnen genug vorhanden. Sehr liebenswürdig zeigt ſich die dritte Geſtalt, die, läſſig auf einen Stuhl

Sommerluſt.

hingeſtreckt, leicht mit einem Gewandſtücke bedeckt, den Gefährtinnen das Schauſpiel eleganter Rauchringe aus der in der Rechten gehaltenen Zigarette geben zu wollen ſcheint und ſich in ihrer Profilanſicht gerade bei der Ungezwungenheit der ganzen Stellung ausnehmend anmutig zeigt.

Ebenfalls in einen höchſt maleriſchen Atelierwinkel führt uns ein anderes Bild („Das Modell“, S. 133), in welchem das Modell, vor einem Spiegel ſitzend, in dieſem den Rücken zeigt, während es von dem Standpunkte des Beſchauers aus ſitzend den Körper in den reizvollſten Linien durch eine ziemlich ruhige, aber leidlich komplizierte

Haltung entwickelt. Die Ueberſchneidung des Rumpfes durch den rechten, einen Kamm führenden Arm und das Spiel der linken Hand in dem aufgelöſten Haare bietet eine Menge der zierlichſten Motive dar, und das hübſche Geſicht des geneigten Kopfes erhöht noch den Eindruck der wohlgebildeten Geſtalt. Die ſehr reiche Ausſtattung des lauſchigen Plätzchens mit allerhand Nebendingen iſt durch den Gedanken der Kompoſition hinreichend begründet und ſo geſchickt angebracht, daß zugleich die maleriſche Unordnung, wie ſie der Gebrauch mit ſich führt, und jene kunſtvolle Regelung des Zufalles, die zur künſtleriſchen Wirkung notwendig iſt, miteinander vereinigt werden. Ueber dem Ganzen bildet dann die höhere Vereinigung das geſchloſſene Licht, das ſich faſt rembrandtartig insbeſondere über die Geſtalt ergießt und eine intereſſante Unterſtützung durch den mehr zu erratenden als zu ſehenden Lichteinfall durch ein im Hintergrunde hinter Vorhängen befindliches Fenſter erhält.

Eine Modellſtudie im Freien, in reicher Waldumgebung am Waſſer, zeigt uns eine zum Schmuck eines Fächers beſtimmte Studie „Diana“ (unſer Titelbild), in welcher die aufrechtſtehende Geſtalt ſich mit der linken Hand gegen einen Eichenſtamm ſtützt, in einer Haltung, die mehr auf die dem malenden Künſtler zugewendete Anſicht als auf die dem Beſchauer dargebotene berechnet iſt. Hier wirkt der etwas gewaltſam nach hinten zur Stütze gegen den Baum ausgeſtreckte linke Arm beinahe fremdartig, zumal ſein Zuſammenhang mit dem Körper durch das über den Rücken hinabflutende lange Haar verdeckt wird. Die Hauptwirkung dieſes Bildes beruht in dem Zuſammengehen des Figürlichen mit der landſchaftlichen Szenerie und erhält den Hauptreiz durch die milde, allgemeine Helligkeit, welche derartigen landſchaftlichen Anſichten bei nicht zu greller Sonnenbeleuchtung eigentümlich iſt. Beſonders beachtenswert iſt hierbei techniſch, daß die Schärfe nach dem Grunde zu nicht irgend merklich abnimmt, wie es meiſt der Fall zu ſein pflegt, wo bedeutſames Figürliche vor einer landſchaftlichen Fernſicht aufgenommen wird. Da hier auf eine durchweg erfreuliche künſtleriſche Abrundung der Bilder gehalten iſt, mußte dieſer Fehler (auch in den ferneren ähnlichen Aufnahmen) natürlich vermieden werden.

Schon hier iſt erſichtlich, welche große Bedeutung gerade für derartige Aufnahmen das Freilicht und der Zuſammenhang mit der Natur hat im Gegenſatze zu der Innenbeleuchtung, die leicht etwas Fremdartiges in ſolche Darſtellungen hineinbringt. Sieht man ferner die gegen einen Baumſtamm gelehnte Figur an, welche, die Hände oberhalb

Modellpause.

des Kopfes an den Stamm gelegt haltend, den Bewegungsmechanismus des Rumpfes in eine ganz besonders interessante Spannung versetzt, während man das Gefühl der Ruhe und des sich selbst Ueberlassenseins deutlich empfindet („Selbstbewußt“, S. 75), so kann kaum etwas Reizvolleres als gerade diese alle Formen umfließende Beleuchtung in der freien Natur für eine derartige Darstellung gedacht werden. Etwas anders liegt es bei der sitzenden Gestalt („Horch, ein Vögelein!“, S. 114), welche nur in einem schmalen Ausschnitt aus einer wenig beleuchteten Baumgruppe hell beleuchtet hervortritt und gerade durch diesen Gegensatz wirksam wird. Hinter sich die Arme auf den Sitz stemmend blickt sie aufwärts, wie wenn sie dem Hüpfen und Singen eines Vögleins in den Baumkronen folgte. Die Formen selber erscheinen etwas fremdartig dadurch, daß der Standpunkt ziemlich nahe und verhältnismäßig hoch angenommen ist, so daß namentlich die unteren Gliedmaßen, sehr erheblich von oben her gesehen, nicht so gut sich gruppieren, wie es bei einer glücklicheren Lage des Gesichtspunktes der Fall sein würde. Doch hat hier eben die Rücksicht auf die Zusammenwirkung des Figürlichen und des Landschaftlichen die hohe Lage des Gesichtspunktes bedingt, die, wenn es nur auf die Figur angekommen wäre, sich von selber verboten hätte. Zwei im Freien auf dem Boden Sitzende zeigen sich die eine mehr im Profil („Das Andenken“, S. 180), die andere mehr vom Rücken her gesehen („Im Grünen“, S. 194); beide recht gute Linien darbietend und hübsch mit der Szenerie zusammengehend. Interessant ist auch die Halbfigur einer ganz von vorn beleuchteten, mit dem Gesicht scharf ins Profil gestellten Figur, die an einem Pfirsichspalier Früchte zu brechen scheint („Am Spalier“, S. 145). Der Gegensatz des klar beleuchteten Figürlichen gegen den vorwiegend dunkeln Hintergrund, aus dem sich doch die Einzelheiten namentlich nach der rechten Seite hin klar genug hervorheben, um die Umgebung und die Aktion erkennen zu lassen, ist hier besonders wirkungsvoll. Leider beeinträchtigt die etwas kümmerliche Form des emporgestreckten Armes die sonst sehr glückliche Wirkung.

Im malerischen Halbdunkel eines Waldplätzchens am Wasser neben einem Weidenstamme, wie es scheint, und bis an die Knie fast in hohem Grase stehend erscheint, nur auf der Brust von einem helleren Lichtstrahle getroffen, eine wohlgebaute Gestalt auf einem anderen Bilde („Im Dickicht“, S. 125). Mit mehr genrehaften Motivierungen begegnet uns dann eine größere Anzahl von Freilichtaufnahmen, so insbesondere die

ausnehmend glücklich komponierte, in der die Dargeſtellte ſich in einer improviſierten Schaukel wiegt („Die Schaukel“, S. 81). Der helle Laubhintergrund, über den ſich von der linken Seite her ein dunkler Baumſtamm mit ſeinen gewaltigen Zweigen lehnt, um der Schaukel als Stütze zu dienen, hebt die weniger intenſiv beleuchtete Geſtalt wirkſam ab. Insbeſondere intereſſant iſt der Uebergang von dem hellen Hintergrunde zu dem halbhellen Vordergrunde, ſo daß die Figur in der oberen Partie ſich dunkel gegen hell, in der unteren hell gegen dunkel abſetzt. Bei der vortrefflich ausgewählten Beleuchtung iſt das Ganze von ausnehmend maleriſcher Wirkung, zumal auch die Bewegung in der Flüchtigkeit des Momentes beim äußerſten Ausſchlage der ſchaukelnden Bewegung ebenſo wahr wie anſprechend iſt. Keine künſtliche Beleuchtung würde imſtande ſein, das natürliche Lichtſpiel an Mannigfaltigkeit und doch Einheitlichkeit zu übertreffen und namentlich dem Figürlichen ſo zur vollen Wirkung und zur vollen Entfaltung ſeiner Schönheiten zu verhelfen.

Einen breiten Raum in dieſer Gruppe der Freilichtaufnahmen nehmen begreiflicherweiſe Badeſzenen in Anſpruch, denn kein anderes Motiv iſt ſo einleuchtend und bietet zugleich eine ſo große Abwechſlung und ſo maleriſche Motive der Naturſzenerie dar wie dieſes. So ſehen wir denn in einem Breitbilde, das gerade nur eine kleine Ausbuchtung des Waſſers mit der Spiegelung der begrenzenden Vegetation ſehen läßt, die Badende am Ufer ſitzend in einer ebenſo natürlichen wie für die Linienführung ausgiebigen Haltung mit ſinnend geneigtem Kopfe, ſo daß das Geſicht bei der ſcharfen Vorderbeleuchtung faſt beſchattet iſt und der hellſte Schein auf die Bruſt fällt („Im Abendſchein“, S. 156). Eine ſinnend noch am Ufer Stehende, mit eigentümlichem, etwas forciertem Beleuchtungsmotive, zeigt ein kleineres Bildchen („In Gedanken“, S. 39). In drei anderen Darſtellungen ſehen wir die Dargeſtellten bereits im Waſſer. Das eine, „domförmig“ oben abgeſchloſſen („Der Sonne entgegen“, S. 169), läßt uns die Figur halb von hinten ſehen, wie ſie eben im Begriffe ſcheint, ſich den kühlen Fluten anzuvertrauen; aber noch fehlt es etwas an Mut, es ganz zu tun, und ſo hält ſie ſich noch an herabhängenden Zweigen feſt, — vielleicht auch, um irgend etwas im Auge zu halten, was ihre Aufmerkſamkeit erregt. Hier iſt namentlich das Spiel mit glitzernden Reflexen auf dem Waſſer, die zum Teil durch das herabhängende Laub hindurchbrechen, von erheblicher Wirkung, zumal die Figur ſelber in der hauptſächlich ſichtbaren Rückſeite im Schatten vortrefflich durchmodelliert

iſt. Eine andere Badende — leider eine mitleidlos verſchnürte Figur — ſehen wir („Im Spiegel der Flut“, S. 121) gleichfalls vom Rücken her, bis faſt zu den Knien bereits im Waſſer ſtehend, aus auffallend hohem Geſichtspunkte aufgenommen und ohne andere als die bloße Waſſerumgebung. Hier ſind weſentlich die Spiegelungen in der Oberfläche zur Akzidentierung der Umgebung verwendet, was nicht ohne eigentümliche Anziehungen bewirkt iſt. Sodann finden wir an einem anderen Bilde („Neckerei“, S. 159), in welchem jenſeits des Waſſers hohe Baumpartien den Hintergrund abſchließen, die Geſtalt von vorn hell beleuchtet dem Ufer zuſchreitend. Die Haltung, namentlich der Arme, iſt hier durch den Widerſtand, welchen die vorwärtsſchreitende Bewegung im Waſſer findet, motiviert und daher für den Gegenſtand beſonders ausdrucksvoll. Auch zeigt der Rumpf ſchöne Linien und die Arme völlige und angenehme Formen. Ein ähnliches Motiv, durch dichteres Geſtrüpp und eine Effektbeleuchtung kompliziert, kehrt an anderer Stelle wieder („Dryade“, S. 17).

In einigen anderen Bildern werden uns je zwei Figuren vorgeführt, ganz beſonders maleriſch in einem kleinen Breitbilde („Gegen die Sonne“, S. 57), in welchem die beiden Geſtalten, von einem weit überhängenden Baume beſchattet, ſich als dunkle Silhouetten gegen den hellen Lichtſtreifen auf dem weit gedehnten Waſſer abheben. Hier treten ſelbſtverſtändlich die Einzelheiten gegenüber dem Beleuchtungsmotive zurück, welches dafür aber um ſo reizvoller erſcheint. In drei anderen Bildern haben wir ebenfalls je zwei Geſtalten vor uns, das eine Mal eine noch am Ufer ſtehende, die ſich mit der im Waſſer befindlichen unterhält, beide von hellem Lichte getroffen und ſo gegen die gedämpftere Beleuchtung der Umgebung energiſch hervorgehoben und durchweg ſehr fein modelliert („Lauſchiger Winkel“, S. 89). Das zweite, ein größeres Breitbild, zeigt die beiden Geſtalten, die eine ſitzend, die andere an einen Baum gelehnt ſtehend („Traumverloren“, S. 211), in einem Augenblicke beſchaulicher Ruhe vor dem Bade und beſonders eindrucksvoll durch die Anordnung der Beleuchtung, welche von links her etwas aus dem Hintergrunde kommt und ſo insbeſondere die Umriſſe hell heraushebt, während die vom Lichte nicht unmittelbar beſtrahlten, dem Beſchauer zugewendeten Körperflächen durch das reiche Reflexlicht überraſchende Wirkungen erfahren. Namentlich die am Ufer ſitzende Figur entwickelt ſich auch in ihrer Haltung zu höchſt anmutigen Linien, und obgleich man von dem Geſichte beinahe nichts erkennt, iſt ſie doch ſchon

durch die bloße Gesamthaltung des Körpers ungewöhnlich ausdrucksvoll. Das dritte, durch pikante Beleuchtung ausgezeichnet („Sieh da!“ S. 49), stellt beide Badenden aufrecht neben einander im flachen Wasser stehend dar, wie sie ihre Aufmerksamkeit einem fernen Gegenstande zuwenden. Namentlich der Ausdruck der in die Ferne Weisenden ist hier recht gelungen. — Hieran läßt sich noch ein Bildchen („Vorbereitung zum Bade“, S. 183) reihen, in dem die beiden, noch am Ufer stehend, in verschiedener Stellung ihre Beine betrachten, wobei die vom Rücken gesehene zur Rechten eine reizvolle Bewegung zeigt. Leider stehen die Figuren zu abgesondert von einander, um eine Komposition bilden zu können.

Zwei weitere ähnliche Szenen führen uns dann je drei Figuren vor, zunächst („Sommerluft“, S. 215) eine Szene, in welcher an dem nicht unmittelbar von Bäumen umstandenen Ufer des Gewässers die eine der Badenden sitzend sich vorsichtig in das Wasser zu begeben scheint, während eine andere, bereits im Wasser Stehende ihr dabei lächelnd zuschaut. Eine dritte, vom Beschauer abgewandt noch am Ufer stehend, ist im Begriffe, ihr Haar zu ordnen, wobei sich die Umrißlinien des ganzen Körpers, namentlich der Spielbeinseite, zierlich und anmutig entwickeln. Hervorragend malerisch und von sehr pikanten Lichtwirkungen belebt ist dann eine andere Szene, die sich unter Weiden an einer Stelle im Wasser abspielt, die reich mit Wasserpflanzen durchsetzt ist („Sonnenblicke“, S. 141). Anmutig sind die drei Gestalten im Spiele mit einander dargestellt, nur bis wenig über die Knöchel in das feuchte Element eingetaucht, und auf den reizvoll entwickelten Körpern spielt das durch die undichten Zweige der Bäume fallende Licht in höchst reizvoller Weise, die Bewegungen und Formen ebenso durchbrechend wie belebend. Ganz besonders schön aber ist das Absetzen der helldunkeln Vordergruppe gegen den hellen Hintergrund, welchen der Wasserspiegel und die jenseitigen Gebüsche bilden, während der Himmel nur spärlich durch das Gezweig der Vordergrundbäume erkennbar wird.

Ernstere Töne schlägt eine andere Gruppe von Bildern an, in welchen es zunächst sich um Studien tieferen seelischen Ausdruckes in Haltung und Gebärde handelt. Da haben wir zunächst eine nur von unterhalb der Schultern sichtbare Gestalt im Freien mit Wasserumgebung vor uns, bei der das ungewöhnlich schön gezeichnete Profil, dessen äußerer Kontur vom Lichte scharf hervorgehoben wird, wie von der Erregung einer ansprechenden Unterhaltung beseelt, emporblickt („In Entzückung“, S. 185). Gleichfalls nur Brustbild ist das Oval, welches uns den einfach, aber

Läſſig.

regelmäßig gezeichneten Kopf in ſchwermütig ernſtem Ausdrucke mit erhobenem Blicke hinten übergelehnt zeigt („Stilles Gedenken“, S. 147). Hauptſächlich durch die Haltung charakteriſiert ſich der nahe an Verzweiflung grenzende Ausdruck in einer anderen Halbfigur, die uns den Kopf auf den rechten Oberarm gelehnt zeigt, während beide Hände in einander gefaltet weit vorgeſtreckt ſind („Ergebung“, S. 109). Hierzu können auch noch zwei andere Bilder gerechnet werden, von denen freilich das eine mehr Lichtſtudie iſt, eine ſtraff aufgerichtet ſtehende Geſtalt mit ernſt nach vorn gerichtetem Geſicht, ſcharf herausmodelliert durch eine von rechts kommende geſchloſſene Beleuchtung, welche die Hauptgliederungen in ſcharfen Kontraſten hervortreten läßt und insbeſondere dem Ausdrucke des Kopfes zu ſtatten kommt („Coquetterie“, S. 59). Daran reiht ſich dann noch eine Halbfigur eines mit Blumen im Haare geſchmückten Mädchens, welches einen großen Strauß von Feldblumen in dem Arme an den Körper preßt, in einer mehr genrehaften als gerade bedeutſamen Haltung („Feldblumen“, S. 35).

Ein neuerdings häufig in der Kunſt variiertes Motiv klingt in dem an das Poſtament einer Büſte des Pan oder des bärtigen Bacchus angeſchmiegten, begehrlich aufſchauenden Mädchen („Süßes Geheimnis“, S. 203) wieder, — etwas zu glatt in manchen Einzelheiten für den draſtiſchen Gegenſtand.

Der Verſuch, nun auch ſtärkere und gehaltvollere Motive zu geſtalten, zeigt ſich in weiteren Bildern mit den verſchiedenartigſten Motivierungen. Da iſt zunächſt das Bruſtbild eines roſenbekränzten Mädchens, welches mit beiden vorgeſtreckten Armen ein Tamburin ſchlägt („Tympaniſtria“, S. 79), ein hübſches genrehaftes Motiv der Bewegung, welches durch die pikante Beleuchtung, die namentlich einen großen Teil des Geſichtes im Halbdunkel läßt, anziehend wirkt. In der Umgebung eines maleriſchen Teichzipfels, auf dem Waſſerroſen blühen, zeigt ſich uns ferner eine mit denſelben Blumen geſchmückte Geſtalt, wie eine Waſſernymphe in den Fluten hingelagert („Quellnymphe“, S. 13), vielleicht nicht ausreichend unwillkürlich in Haltung und Bewegung, um dem gewollten Motive ganz zu entſprechen, maleriſch aber recht gelungen in dem hübſchen Gegenſatze der hell beleuchteten Geſtalt gegen das magiſche Halbdunkel der Szenerie. Ein weiteres Bruſtbild („Ruhende Bacchantin“, S. 201) zeigt uns eine mit Weinlaub und Trauben bekränzte, einen Thyrſusſtab in den Händen über dem Kopfe haltende Bacchantin, in der Ausrüſtung und der Haltung, ſowie in der vorzüglich modellierenden

Beleuchtung außerordentlich gelungen, im Ausdrucke des Kopfes aber wohl hinter der hier zu wünschenden Leidenschaftlichkeit und tiefergehenden Erregung etwas zurückbleibend. Doch bieten auch wilde Temperamente vereinzelte Augenblicke ruhigerer Fassung dar, und gegen deren Darstellung würde ja auch wohl von dieser Seite her nichts einzuwenden sein.

Je drei Bilder beschäftigen sich mit Vorwürfen, welche uns in die höchsten Kreise der künstlerischen Konzeptionen einführen. Da sind zunächst drei Gestaltungen des Eva-Motives, Eva mit dem Apfel in der Hand. Das eine Mal wird sie uns in wildromantischer Wald- oder Parkumgebung vorgeführt, ihr zur Seite der von der Schlange umringelte Stamm, von dessen Zweigen sie die verhängnisvolle Frucht gebrochen hat (S. 51). Das Bild kann zeigen, wie unendlich schwierig es ist, den Modellen ein verständnisvolles Eingehen auf ernsthaftere Motive abzugewinnen. Während die Gesamtanordnung — abgesehen vielleicht von der wenig überzeugenden Gestaltung des Apfelbaumes —, also das, was von dem Aufnehmenden angeordnet werden konnte, durchaus geschickt und dem Gedanken entsprechend ist, bietet die Figur nichts als eine ganz schlichte und gewöhnliche Modellstudie dar, bei der noch dazu eine nicht sehr glückliche Stellung des etwas vorgestreckten rechten Beines und ein hochgewählter Gesichspunkt, der die untere Körperpartie zu sehr von oben gesehen zeigt, eine ganz befriedigende Wirkung fast unmöglich macht. Die beiden anderen Eva-Studien sind nicht ganze Figuren, die, zum Buchschmucke eingerichtet, in eigentümlich geformte Bildflächen eingeordnet sind; die eine, kaum Halbfigur, neben einem Zweige, auf dem die Schlange zu sehen ist (S. 165), entspricht in Ausdruck und Gebärde besser als die vorerwähnte der Vorstellung unserer Aeltermutter, die zu verkörpern sie die Aufgabe hat. Sowohl Gesicht wie Körper eignen sich auch mehr als dort für die Rolle, und der auf die Frucht geheftete Blick hat etwas von der unbezähmbaren Neugier, welche das Motiv der Tat bildet. Etwas anders ist die Auffassung und Durchführung bei dem halb vom Rücken her mit dem Kopf im Profil perdu gesehenen Kniestücke, welches gleichfalls einen Zweig sichtbar werden läßt, von welchem soeben die Frucht, die noch in der erhobenen Hand gehalten wird, entnommen zu sein scheint (S. 67). Auch hier kann der Kopf nach Form und Ausdruck als recht passend bezeichnet werden, während der Körper wohl zu unbewegt und schlicht dastehend erscheint, um die innere Erregung und Bewegung zu markieren, welche doch dem Augen-

blicke ſein Gepräge gibt. — Die drei anderen Bilder bewegen ſich um das Magdalenen-Motiv herum und zeigen uns zunächſt in einer in ſich vornüber ganz zuſammengeſunkenen Geſtalt in ergreifender Weiſe den Ausdruck tiefſter Reue und „Zerknirſchung“, in der wir uns etwa die Sünderin zu den Füßen des Heilandes denken können (S. 29). Auch der im Profil noch ſichtbare, natürlich nur von ſchwachem Reflexlichte beleuchtete Kopf iſt auf die immerhin recht ſchwierige Aufgabe, einen ſo gewaltigen Seelenaffekt zum Ausdruck zu bringen, mit tiefem Verſtändnis eingegangen. Beſonders aber intereſſiert hier ſelbſtverſtändlich die bis zum äußerſten gehende Ausnutzung des Bewegungsapparates, durch welche gewiſſermaßen drei Schichten des Körpers unmittelbar übereinander angeordnet ſind, die Unterſchenkel, die Oberſchenkel und darüber vorgebeugt der Rumpf, alle drei dicht aneinander gepreßt, während die mit gefalteten Händen vorgeſtreckten Arme dem Kopfe geſtatten, zwiſchen ihnen hindurch mit der Stirn den Boden zu berühren. In den beiden anderen Darſtellungen iſt das Motiv äußerlicher gefaßt. Zunächſt erſcheint hier eine ſitzende Figur („Memento mori“, S. 71), die in der einen Hand einen Kranz herabhängen läßt und mit der anderen den Schädel feſthält, auf welchem der ſinnende Blick ruht. Hier iſt vielleicht am intereſſanteſten, und der Motivierung angemeſſenſten der Kopf, trotzdem die Züge nicht gerade von großer Tiefe zeugen, und daher auch die Empfindung etwas äußerlich zum Ausdruck kommt. Viel ergreifender geſtaltet ſich das Motiv in dem dritten Bilde („Magdalena“, S. 9), welches, im Freien aufgenommen, die Geſtalt zuſammengekauert über den am Boden liegenden Totenſchädel, von dem rechts aus dem Hintergrunde kommenden Lichte magiſch erhellt zeigt. Das iſt ebenſo ausdrucksvoll wie in den Linien und Einzelformen ſchön und durch die Beleuchtung von einer ganz eminent maleriſchen Wirkung.

Schließlich hat noch einmal das Motiv des Bades angeklungen, in einer faſt ſtatuariſch aufgefaßten Geſtalt einer ſich an den Beinen trocknenden, vornübergebeugten Figur („Nach dem Bade“, S. 19), die in gewiſſer Weiſe an eine bekannte Schöpfung Klingers erinnert, aber weniger gewaltſam in den Bewegungen und natürlicher in der Haltung und im Ausdruck iſt. Die intereſſante Silhouette des Körpers, mit dem die ganze Laſt desſelben tragenden Standbeine, iſt hier durchaus wirkungsvoll und der Handlung entſprechend, zugleich in vortrefflicher Bewegung wiedergegeben, ausnehmend reizvoll auch der wie von Reflexen aufgehellte Kopf, in welchem die Licht- und Schattenpartien bei der nach unten gewendeten Haltung

des Geſichtes eigentümlich, aber ſehr wirkungsvoll verteilt ſind. Vortrefflich iſt hier auch die Anordnung des faltig auf den Boden fallenden Badetuches, mit dem die Figur ſich trocknet. Daß nur ein ſchwarzer Hintergrund, ohne jede Andeutung von Szenerie, beliebt iſt, erhöht den plaſtiſchen, faſt ſtatuariſchen Charakter und iſt wohl auch ausdrücklich zu dieſem Zwecke gewählt.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01037 9978